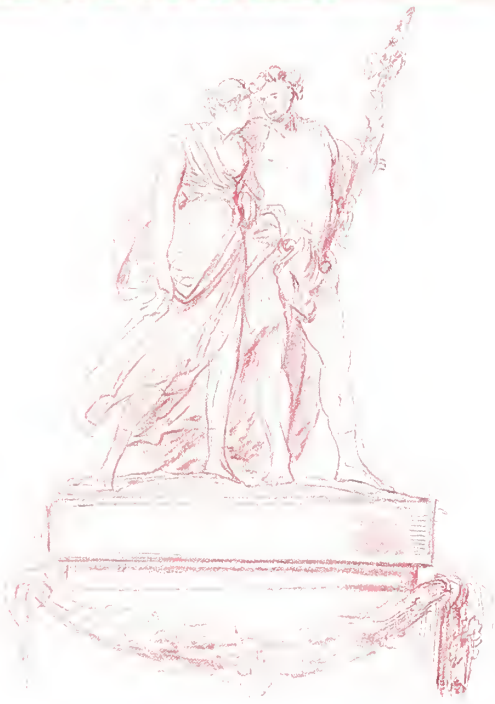


SERGELS KONST

af

Harald Brising

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/sergelskonst00bris

HARALD BRISING

SERGELS KONST

SERGELS KONST

AF

HARALD BRISING

STOCKHOLM
P. A. NORSTEDT & SÖNERS FÖRLAG

Omslaget efter K. Hofmålaren C. F. TORSSELIUS (1764—1836), med teckning af SERGEL och text efter JACOB GILLBERG.

PAPPER FRÅN LESSEBO

CENTRALTRYCKERIET, STOCKHOLM 1914
[142815]

FÖRORD.

Detta är den andra boken om Sergel, som utkommer under loppet af konstnärens jubileumsår, trots att detta blef ett krigsår. En sådan öfverproduktion, som sannerligen icke hör till vanligheten inom svensk konstforskning, fordrar några ord till ursäkt och förklaring, så mycket mer som den tidigare Sergellitteraturen är både rikhaltig och betydande. Jag vill ogärna beskyllas för att bära ugglor till Athen. Därför måste jag skyndsamt meddela, att den, som vill ha fullständig upplysning om Sergel, alltjämt må vända sig till mina ärade föregångare, men att här endast är fråga om en öfversikt af hans konst ur en bestämd synpunkt. Synpunkten är stilhistorisk, ty »stilen är det bästa i allt» har en gammal filosof sagt, och därför har det synts mig löna mödan att undersöka, hur den speciellt Sergelska stilen blifvit till och utvecklats. Boken handlar alltså, som titeln antyder, mera om Sergels konst än om Sergel själf, äfven om denna mäktiga personlighet icke låter sig undanskjutas utan öfverallt skymtar fram bakom sina verk. Ja, i förlitan på riktigheten af satsen »le style c'est l'homme» vågar jag hoppas, att det rent mänskliga eller rättare sagdt människovärdiga i denna konst genom en dylik undersökning skall träda i dagen ännu något tydligare än förut.

Jag kan ingalunda berömma mig af att härigenom ha funnit ett alldeles nytt betraktelsesätt, tvärtom har jag haft behaget att för det mesta ga på redan upptrampade vägar, endast någon gång har jag fått taga mig fram på egen hand genom snåren. Och där *fanns* månget snår, som var tätare och villsammare än man på förhand skulle trott. Särskildt under Sergels ungdomstid är det svårt nog att alltid följa honom och kontrollera alla möjliga inflytelser, men icke dess mindre är det just denna tid som mest lockat mig, därför att den är grundläggande för hela hans utveckling. På grund häraf är en stor del af utrymmet i denna bok ägnad åt de i konstnärligt afseende så underbart fruktbara ungdomsåren i Rom.

Om mitt arbete alltså med skäl kan kallas ensidigt och ofullständigt, så innebära dessa fel möjligheten till ett par små förtjänster: öfverskådlighet och korthet. Genom att undanskjuta det personhistoriska, som annars i Sergelmonografier med rätta spelar en framträdande roll, hoppas jag att koncentrera läsarens uppmärksamhet på konstnärens verk, så mycket mera som förlaget genom bokens förseende med ett ganska stort antal illustrationer underlättat min uppgift. Och hvad kortheten beträffar, så skall den måhända anses som en icke alltför föraktlig egenskap i en tid, då konsthistoriska böcker — särskildt i utlandet — hota med att antaga sådana dimensioner, att ingen har tid eller förmåga att läsa dem.

Det är mig en plikt och en tillfredsställelse att erkänna den ovärderliga hjälp jag haft af den föregående Sergelforskningen. Utan den breda grundval, som lagts särskildt genom Georg Göthes stora arbete, vore en bok som denna knappast tänkbar eller i alla händelser ofantligt mycket mödosammare att åstadkomma. Men vidare har jag haft en fördel som måste betraktas som hart när oskattbar för en författare, nämligen att kunna stödja mig på arbetet af en man, som behandlat samma uppgift ur en alldeles liknande synpunkt och dessutom med en konstnärlig genialitet, som gör det till ett sant nöje att läsa hans språk och följa gången af hans tankar — jag menar naturligtvis Julius Lange. Glädjen och aktningen förminskas icke af att åsikterna på några punkter divergera; däremot måste jag beklaga, att denne store lärare icke längre lefver för att själf kritisera de små invändningar och tillägg jag dristat mig göra i fråga om hans allmänt värderade grundsatser, först på den antika och nu på den nordiska konstens område.

För öfrigt står jag i personlig tacksamhetsskuld till många. Dr Georg Göthe har meddelat mig åtskilliga värdefulla uppgifter ur sitt rika vetande om Sergel, likaså öfverintendenten dr Ludvig Looström. Den senare har dessutom välvilligt tillåtit användandet af tre klichéer ur hans egen Sergelbok, däribland de unika bilderna af »Sanningen» och »Diomedes». Äfven fru Elvira Kruse, Djursholm, har haft vänligheten att utlåna några klichéer, som tillhört dr John Kruse, själf framstående Sergelforskare.

Då jag icke kan specificera alla de upplysningar eller tjänster jag mottagit från skilda håll, må det tillåtas mig att allenast uppräkna namnen på de personer, till hvilka jag riktar ett förbindligt tack: medlemmar af familjen Sergel, särskildt fru Sofia Sergel, Stockholm, kapten Fritz Sergel på Spånga och major Gustaf Sergel, Sundsvall, vidare amiralen grefve C. A. Ehrensvärd, Stockholm, brukspatron J. S. F. Stephens, Husaby, dr Rolf Thesleff, Helsingfors, konsthistorikern Vilhelm Wanscher, Köpenhamn, docenten August Hahr, Uppsala, friherrinnan Mary af Ugglas, Forsmark, fil. lic. frih. Carl af Ugglas, Uppsala, och amanuensen Erik Wettergren, Stockholm.

Till slut ber jag att få göra en anhållan. Då denna bok som nämndt framför allt vill vara en konsthistorisk öfversikt, afsedd att utkomma före jubileumsårets utgång och därför i viss mån en tillfällighets-publikation, så lämnar den en stor del af materialet obegagnadt, särskildt af konstnärens handteckningar. Som jag emellertid i samband med ordnandet af Nationalmusei Sergelteckningar kommer att fortsätta mina studier af dessa, så ger det mig en anledning att rikta en vördsam hemställan till alla, som äga sådana teckningar, hvilka icke redan äro bekanta för muséets tjänstemän, att sätta sig i förbindelse med undertecknad. Visserligen har Nationalmusei nämnd på initiativ af dr Göthe redan år 1884 utfärdat en liknande vädjan i fråga om Sergels porträttmedaljonger, hvilken lämnat rikt resultat, men icke dess mindre torde ännu på sina håll dölja sig åtskilliga arbeten, särskildt handteckningar, som kunna vara af stort värde för bestämmandet af Sergelteckningarnas kronologi. Innan denna fråga blivit löst på ett tillfredsställande sätt, är det icke möjligt vare sig att bringa någon ordning bland redan kända teckningar eller att få någon verkligt uttömmande och allsidig kännedom om Sergels studier. I det arbete som här föreligger är utvecklingen endast skisserad.

Emellertid är det min förhoppning att genom de följande kapitlen i någon mån ha bidragit till en riktigare uppskattning af den Sergelska konsten, om icke annat så genom publicerandet af några hittills föga bekanta verk. Det framstår nu allt klarare hvilka värden denna konst representerar. Sergel har en gång i en kvick karikatyr liknat sig själf vid en ostra. Om läsaren gör sig mödan att öppna skalet på ostran, skall han finna, att den dolde en sällsynt stor och vacker pärla.

Parkudden, november 1914.

Harald Brising.

INNEHÅLL.

Sid.

Sergel som akademielev 1
Slottsbildhuggaren 11
Romerska konstförhållanden på Sergels tid 21
Sergels första arbeten i Rom 44
Faunen 60
Sergel och Homeros 70
Romerska teckningar och studier 83
Amor och Psyche, Mars och Venus 98
Venus 112
Sergel i Paris och London 119
Hofbildhuggaren 126
Den andra resan till Italien 143
Gustaf III:s staty 147
Efterskörd 154
Sergels konstäskådning 160

SERGEL SOM AKADEMIELEV.

I ett rum på Kungl. Slottet i Stockholm — sannolikt var det i nordöstra slottsflygeln — var vid midten af 1700-talet inredd en bildhuggarverkstad. Här arbetade ornamentsbildhuggaren Adrien Masreliez på Svea Rikes tronstolar, och här gjorde han utkasten till otaliga dekorativa skulpturer för slottet: troféerna för stora vestibulen, predikstolen i Slottskapellet, spegelramar och hvarjehanda praktmöbler, allting fick form under hans flitiga mejsel. Masreliez var alltså ett mellanting af snickare, stuckatör och bildhuggare, en af dessa skickliga utländska konsthandtverkare, som inkallats för att biträda vid inredningen af det Tessinska slottsbygget och som i regel voro uppfostrade i den franska rokokosmakens traditioner. Han hade kommit till Sverige 1748 på föranstaltning af Hårleman och stannade här till sin död 1806. Hans son Louis Masreliez fick svensk uppfostran och kom att spela en framträdande roll i den senare gustavianska tidens konstlif både som utöfvande målare och som teoretisk konstkännare.

Till de inkallade utlänningarnas förpliktelser hörde bland annat att mottaga svenska lärlingar för att utbilda dem i yrket. Hos Masreliez uppenbarade sig i denna anledning år 1756 en 16-årig yngling vid namn Johan Tobias Sergell (namnet skrefs på denna tid med två l), den senare så berömde bildhuggaren. Det tyckes alltså ursprungligen ha varit den unge Sergells och hans familjs mening, att han skulle utbildas till dekorationsbildhuggare, d. v. s. handtverkare. Fadern, Kristoffer Sergell, var själf en inflyttad handtverkare, guldbrodör, från Jena, och modern Elisabeth Zwirner, såväl som de båda döttrarna, delade hans yrke. Att föräldrarna emellertid hade stora förhoppningar på sin Johan Tobias, därom vittnar den för deras förhållanden synnerligen vårdade uppfostran, som

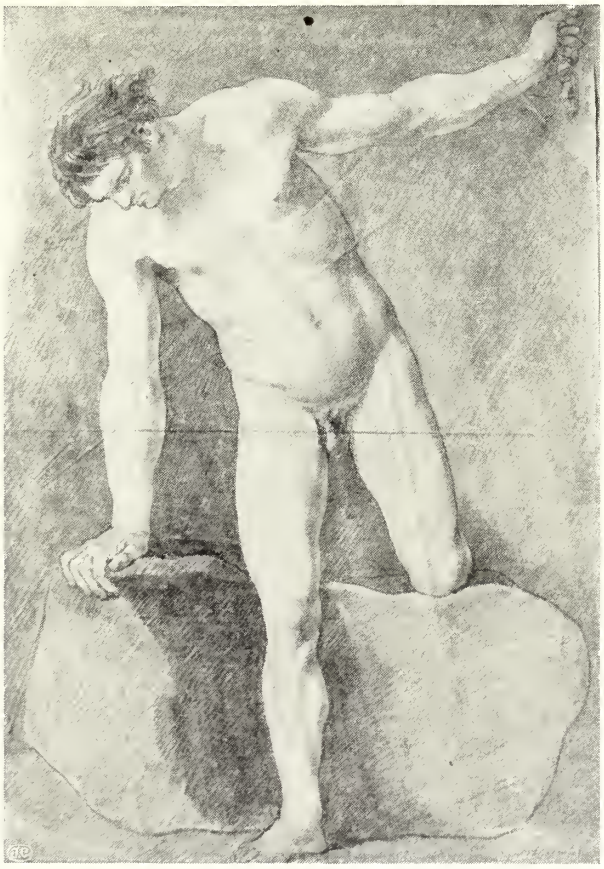
de hade låtit komma honom till del. Han hade begynt sina skolstudier vid Tyska skolan i Stockholm och fortsatt dem under en lärare vid namn Turen, som var skicklig botaniker — det var ju under Linnés tidehvarf —; franskan lärdes af rektor Angulin vid Franska skolan. Ynglingen hade alltså kunskaper i två främmande språk, hvilket var det viktigaste för att taga sig fram i världen. Men dessutom hade han redan tidigt visat konstnärliga anlag, ty under hela sin skoltid, berättar han senare, tecknade och modellerade han utan handledning af någon lärare. Det var alltså en elev som kunde göra nytta för sig, när han nu kom i en bildhuggares verkstad.

Hos Masreliez fick Sergel (som vi hädanefter skrifva hans namn) hjälpa till med utförande af en del dekorativa stenarbeten; hvilka de voro veta vi icke, och icke heller torde frågan ha någon betydelse för kännedomen om hans senare verksamhet. Det blef nämligen blott en kort tid, som han kom att arbeta under denne mästares ledning. Redan nu hade han börjat att taga lektioner i teckning för den berömde arkitekten hofintendenten J. E. Rehn, själf en af århundradets utsöktaste ornamentstecknare. Rehn var liksom Masreliez fäst vid slottsbygget och utgjorde en af stöttepinnarna i den konstskola eller akademi, som uppstått i samband med arbetena på slottet. Denna skola, som var upphofvet till den senare så lysande Kungliga Målare- och Bildhuggareakademien, hade än så länge mycket blygsamma proportioner och ambulerade från rum till rum i saknad af egen lokal.

Det är icke utan sin betydelse, att den unge konstnären gjorde sina första lärospån som dekoratör: härigenom förklaras, att hans fantasi så gärna, särskildt under Romtiden, sysslar med dekorativa utkast. Den tidiga öfning han förvärfvade är också en orsak till den lätthet på handen, som man märker i alla hans teckningar och skulpturer. En annan sak är, att han på en senare tidpunkt, då han blifvit fylld af människogestaltens patos, själf föraktade sin ungdoms produktion och med en konstnärlig öfverdrift sade sig ha blifvit född på nytt och börjat sina studier i Rom.

Snart nog kom emellertid den blifvande bildhuggaren i sitt rätta element. Redan 1755 hade fransmannen Pierre Larchevêque kommit till Sverige, och denne, som var en verklig statybildhuggare, icke blott en ornamentist som Masreliez, blef inom kort ledare af den lilla akademien på slottet. Den första undervisningen af Larchevêque torde Sergel ha mottagit i akademiskolan; di-

rekt elev af honom säger han sig ha blifvit 1757. Detta betyder förmodligen, att han från denna tidpunkt fick hjälpa Larchevêque, som han förut hjälpt Masreliez, med grofhuggning och andra förberedande arbeten. Men det var dock en väsentlig skillnad i uppgifter. Larchevêque hade stora uppdrag på sin lott, han skulle afsluta hvad Bouchardon hade lämnat ofullbordadt vid sin död 1753 och utföra programmet för slottets och hufvudstadens prydande med monumentala skulpturverk. Först och främst var det altartaflan i Slottskapellet, vidare alla de allegoriska figurerna på takgesimsen i Rikssalen och sist men icke minst Gustaf II Adolfs ryttarstaty, som ständerna beslutit resa 1757. Hvad Sergel utfört under sitt första år som elev hos Larchevêque är oss obekant. Endast så mycket är visst att han under tiden fortsatt sina akademistudier och att han 1758 lyckats eröfra akademiens mindre medalj. Han har alltså tecknat flitigt efter lefvande modell, kanske också efter några af de antika gipser, hvilka hemtagits af Nikodemus Tessin och förvarades vid Rännarebanan, ja måhända hade han redan fått börja de lektioner i anatomi för prosektor Hedin, hvilka han omnämner i sin biografi. Någon gradmätare på hans förmåga äga vi icke, eftersom en bevarad aktteckning från akademitiden, en manlig figur i rödkrita, är af ovisst datum. Den kan emellertid tjäna som exponent för alla akademiteckningar från denna tid; den är tydligen utförd af en elev med sinne för anatomisk form och saknar ej heller en viss elegans och ledighet i modelleringen. Man kommer närmast att tänka på Bouchardons traditioner inom

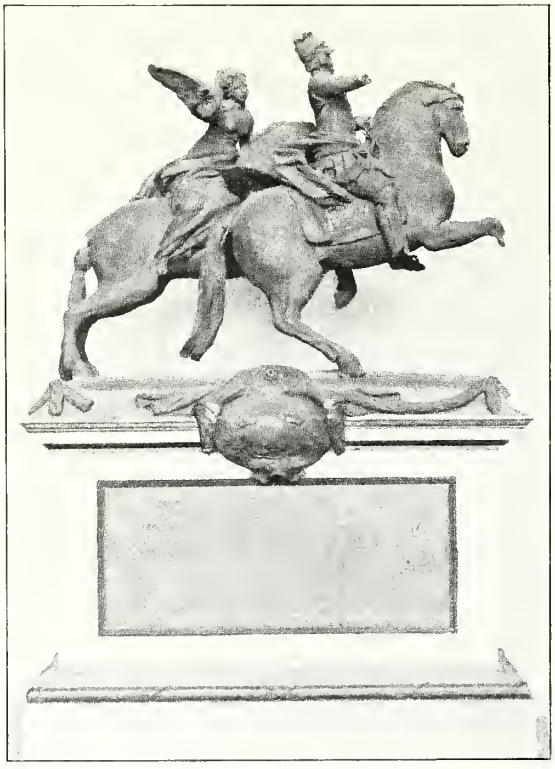


1. Aktteckning af Sergel från akademitiden. Rödkrita. Konstakademien.

Fig. 1.

rödkritsteckningen (se de utmärkta exemplen i den Tessinska handteckningssamlingen).[1]

Larchevêque var så belåten med sin elev, att han beslöt att taga honom med sig på en resa till Paris, som han företog på våren 1758 dels för sin
Fig. 2. hälsas skull, dels för att uppvisa modellen till Gustaf Adolfs-statyn. Denna var med sitt dåvarande utseende skapad att slå an på den tidens franska konstkretsar: den visade nämligen en ryttare på en springande häst, som förföljdes af en galopperande segergudinna, en idé som Larchevêque tyckes
Fig. 3. ha tagit i arf af Bouchardon. Det berodde uteslutande på Riksens ständer, att monumentet icke kom att se ut på detta sätt, enär 1762 års sekreta utskott ansåg att »menige man kunde göra sig orimliga och opassande gissningar om det halfklädda fruntimret, som konungen fått till följeslagerska».[2]



2. LARCHEVÊQUE.
FÖRSTA MODELLEN TILL GUSTAF ADOLFS-STATYN. VAX. NATIONALMUSEUM.

När Sergel vid 18 års ålder kom till Paris, var han gifvetvis ännu icke någon färdig konstnär utan blott en lofvande akademielev. Han medförde utan tvifvel en stor vetgirighet och har säkert icke försummat något tillfälle att lära känna den samtida franska konsten, inom hvilken han ägde en god ciceron i Larchevêque, som med särskild ifver torde ha fört honom till alla offentliga monument, som rests af Ludvig XIV och Ludvig XV. Men att härifrån sluta sig till någon revolutionerande betydelse för Sergels konst af dessa sommarmånader i Paris torde vara förhastadt, ty å ena sidan var han redan införd i den

[1] Teckningen finnes i Konstakademien. Tre andra akademiteckningar af Sergel tillhöra brukspatron Stephens på Husaby.
[2] Estlander. De bildande konsternas historia. Stockholm 1867, sid. 443.

franska konstriktningen, å den andra är det enligt all erfarenhet osannolikt, att en nordisk konstnärsyngling af denna ålder skulle förhålla sig synnerligen självständig inför det senaste Parismodet. Om alltså Sergel i Frankrike fått tillfälle att förnya bekantskapen med antika gipsafgjutningar, af hvilka han redan lärt känna en del i Stockholm, eller om han tilläfventyrs fått se Michelangelos slafvar — hvilka dock vid denna tid förvarades i en privatsamling — så har åsynen af dessa konstverk likväl varit mindre bestämmande för honom än intrycken från de parisiska ateliererna. Ett bevis härför tror jag mig kunna förelägga. På en landtegendom i Småland, Husaby, Vislanda, tillhörande brukspatron Stephens, finnes en statyett i terrakotta, som enligt den senare inskriptionen är utförd af Sergel och som föreställer atleten Milon från Kroton i färd med att klyfva en trädstam med blotta händerna.[1] Sagan om atleten Milon, som var så stark, att han förmådde klyfva en trädstam, men som råkade fastna med handen och blef sönderrifven af ett lejon, var ett af de mest omtyckta ämnena i franska konstakademiska kretsar. Redan år 1682 hade Puget utfört en berömd kolossalgrupp af Milon och lejonet, hvilken ursprungligen stod i parken vid Versailles, men nu finnes i Louvren. Alla de våldsamma teatraliska effekter, som den franska barockkonsten kunde åstadkomma, har Puget koncentrerat i denna grupp, som för öfrigt med rätta beundrades för sitt mästerliga utförande: svällande ådror och muskler, ett af smärta förvridet ansikte, en mun utstötande klagorop vida högljuddare än Laokoons, ett flott draperi och en kvasinaturalistisk behandling af accessoarerna, allt samverkade till att af detta arbete göra ett bravurnummer af första rang.

3. BOUCHARDON.
KARL XII. RYTTARSTATYETT I BRONSERAD GIPS. NATIONALMUSEUM.

Fig. 4, a och b.

Fig. 5.

Senare har Falconnet behandlat ämnet i sitt receptionsstycke till franska konstakademien af 1754, och samma år har äfven Allegrain utfört en liknande *Fig. 6.*

[1] Statyetten skall ha förvärfvats af professor George Stephens på 1840-talet i Stockholm från konstnären Egron Lundgren, som säges ha fått den från Sergel själf, hvilket dock endast kan ha skett genom någon mellanhand, enär Lundgren föddes 1815.

a

b

4. MILON.

STATYETT I BRÄND LERA. TILLH. BRUKSPATRON STEPHENS, HUSABY.

grupp. En jämförelse mellan Pugets och Falconnets tolkningar är belysande för konstutvecklingen. Det lilla formatet, som den senare mästaren använder, är det för receptionsstycken vanliga, men den största skillnaden vid en jämförelse med föregångarens grupp är dock den, att barockens patos aflösts af rokokons måleriska realism. En komposition som denna med ett ben stickande rätt ut i luften är i grunden fullständigt oplastisk, och detta faktum fördöljes icke af den skickliga naturalistiska behandlingen i öfrigt. Så mycket mera frossade den samtida kritiken i grymt vällustiga sensationer: »Alla hans muskler», hette det, »äro i den starkaste sammandragning, som smärtan kan åstadkomma. Hans öppna mun tyckes utstöta de mest skärande anskrin. Man ryser, när man ser honom, och förbannar det osaliga öde som beröfvat honom hvarje försvar.»

5. PUGET.
MILON. KOLOSSALGRUPP I MARMOR. LOUVRE.

Ännu större intresse för oss än dessa båda grupper har likväl ett receptionsstycke som utfördes af Edmé Dumont 1768, samma år som Sergel och Larchevêque vistades i Paris. Utan tvifvel har den svenske akademieleven gjort *Fig. 7.* bekantskap med detta arbete, förmodligen redan i konstnärens atelier, eftersom det officiellt antogs af akademien först i oktober. Det är också ett af de bästa konstverk, som hela denna ganska ojämna serie af receptionsstycken har att uppvisa. Formatet är som vanligt litet, men kompositionen är mera sluten och skulptural än hos både Puget och Falconnet, icke minst därför att lejonet saknas och hela figurens uppmärksamhet är inriktad på klyfvandet af trädstammen. För öfrigt har konstnären briljerat i framställningen af en

6. FALCONNET.
MILON. LITEN GRUPP I MARMOR. LOUVRE.

écorché-anatomi enligt alla akademiska regler. Man menade utan tvifvel i den franska akademien, som hade god kännedom om antiken, att detta intresse för det anatomiska hade ett stöd i forntidens skulptur, och man besinnade icke att en antik figur dock aldrig verkar *flådd*, som många af de fransk-klassiska faktiskt göra. Det finns åtskilliga arbeten, som synda mera i detta afseende än Dumonts Milon, hvilken har en på det hela taget skickligt behandlad och naturligtvis polerad yta. Granskar man närmare de långa seniga lemmarna, särskildt foten med dess knotiga tår, så finner man att arbetet i formbehandlingen är icke så litet besläktadt med Sergels Faun, ehuru den senare utan tvifvel är öfverlägsen. Att det af Sergel för Faunen använda lilla formatet är ett arf från de franska receptionsstyckena har förut Göthe påpekat, men det bör kanske betonas, att det starka anatomiska intresset hos den unge konstnären ursprungligen hvilar på fransk-akademiska traditioner, ehuru det blef väsentligt förädladt under senare studier af antiken.

7. DUMONT.
MILON. STATYETT I MARMOR. LOUVRE.

Hvad nu närmast Milon beträffar, så behöfver man bara kasta en blick på fotografierna af den tidigare nämnda terrakottagruppen i svensk ägo och Dumonts marmorstatyett i Louvren för att finna att den förra är så godt som en kopia af den senare. Man kunde rent af vara frestad att tillskrifva dem samme konstnär och räkna terrakottagruppen för en skiss; men eftersom den kommit till Sverige, och dess utförande sammanfaller med tiden för Sergels vistande i Paris, är det ju högst sannolikt att den står i samband med den svenske bildhuggaren. Man kan tänka sig, att Sergel valt denna grupp af Dumont som ett passande studieämne och utfört en kopia däraf i konstnärens atelier eller vid den franska akademien, där han hade tillåtelse att arbeta (och där han, i förbigående sagdt, eröfrade en medalj). Fullt afslutad har kopian tydligen icke blifvit, och troligen var icke heller originalet afslutadt vid denna tid. Det är visserligen ingenting som direkt utesluter, att det här vore fråga om en skiss af Dumont som Sergel fört med sig hem. Men hvarför skulle Dumont ej ha afslutat verket? För min del finner jag inskriptionens uppgift att arbetet

är af Sergel mycket sannolik och hänvisar som stöd härför till gruppen med Tobias och fisken på Fullerö (fig. 40), hvilken har en liknande muskulatur, bara mera utvecklad. Jämförelsen är lärorik, om man betänker att Milon är utförd i Paris, Tobias i Rom.

Hvad Sergel för öfrigt företog sig under sin vistelse i Paris, därom ha vi tyvärr icke några fullständiga upplysningar. Men vi kunna vara nästan förvissade att han tagit i betraktande sådana saker som Falconnets Baigneuse (Salongen 1757), några arbeten af Coustou, Coyzevox, Pigalle, Adam m. fl. bland de berömda franska bildhuggarna. Sannolikt har också Larchevêque visat honom Mazarins grafvård med de 5 sittande allegoriska

8. Coyzevox.
»Visdomen». Staty i brons från Mazarins grafmonument. Louvre.

figurerna af Coyzevox (1692), hvilka icke så litet erinra om dem i Rikssalen på Stockholms slott, som L. och hans elev utförde efter hemkomsten. Som prof afbilda vi Visdomen. Om det icke kan bli tal om någon slafvisk efterhärmning, så är det icke heller något tvifvel om de svenska skulpturverkens intima samband med franska traditioner. *Fig. 8.*

9. Lorenz Pasch d. y.
Porträtt af Sergel vid 18 års ålder. Konstakademien.

Sergels utseende vid tiden för vistelsen i Paris känna vi genom ett porträtt måladt af Lorenz Pasch d. y., sannolikt, som Göthe påpekat, på hösten 1758, då Pasch kom från Stockholm, dit han sedan icke återvände förrän 1766. Det visar oss den fyllige akademieleven i kostym från Adolf Fredriks tid med *Fig. 9.*

trekantig hatt och lockperuk. Man tänker annars så mycket på gustavianen Sergel och på hans senare, ibland något idealiserade porträtt, att man lätt nog glömmer bort, att hans ungdom inföll under Adolf Fredriks tid och att han alltså är en son af den borgerliga rokokon. Inför detta porträtt vid 18 års ålder erinrar man sig lättare, hvad han utgick ifrån och hvilken gärning han utförde genom att först reformera sig själf och sedan den svenska konsten under sitt århundrade.

På hösten 1758 återkommo Larchevêque och hans lärjunge till Stockholm, den förre med hufvudet fullt af ryttarstatyer, den senare med sin franska medalj i fickan och brinnande af ifver att för föräldrar och kamrater berätta om allt det underbara han sett i den främmande världsstaden. På den tiden var en utlandsresa något vida märkligare än nu, och den unge Sergel fick snart skörda frukten däraf i ökadt anseende och förbättrade omständigheter i öfrigt. Vi veta att han från början af året 1759 jämte en bildhuggare Holm är i fullt arbete med att under Larchevêques öfverinseende utföra de dekorativa figurerna i Rikssalen. På grund häraf föreslår honom öfverintendenten Adelcrantz den 13 juni samma år till erhållande af en lön på 500 daler smt, hvilken framställning slottsbyggnads-deputationen biföll, eftersom Sergel, utom det att han under dessa läroår ådagalagt i Kongl. Målarakademien härstädes mycken flit och skicklighet, äfven förrättat en resa till Frankrike i följe med slottsbildhuggaren och konstnären Larchevêque och därstädes under dess inseende, enligt ganska fördelaktigt honom därom lämnadt vittnesbörd, vidare uti bildhuggarekonsten sig öfvat, hvarutinnan han skall gifva stort hopp att framdeles blifva en bland de bästa och skickligaste konstnärer.[1] Lönen ökades, sedan Sergel 1763 eröfrat mästarebrefvet, till 4,000 daler kmt, under uttalande att han var för kungliga slottsbyggnaden alldeles omistlig. Den högsta utmärkelsen för akademiens elever, den stora guldmedaljen, hade han förvärfvat redan 1760.

[1] *Looström:* Den svenska konstakademien 1735—1835, sid. 92.

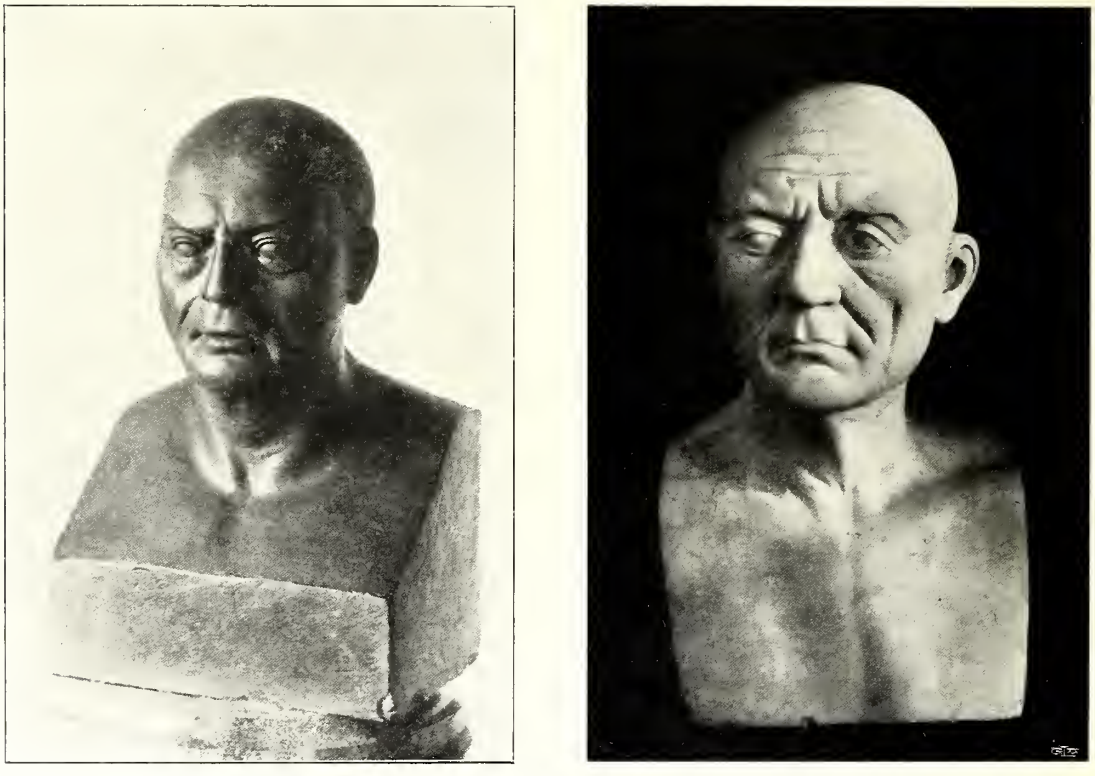
SLOTTSBILDHUGGAREN.

Från denna tid är alltså Sergel anställd som slottsbildhuggare med lön på stat, ehuru han alltjämt fortfar att stå under Larchevêques ledning. Om man betänker att hans resa till Rom infaller först år 1767, är det fulla sju år som han tjänar för Lea, d. v. s. sitt resestipendium. Med Sergels arbetsförmåga bör han under denna tidrymd hunnit uträtta ganska mycket, och det är allt skäl för oss att undersöka arten af hans verksamhet.

Det tidigast daterade arbete af honom som vi äga är en porträttbyst af fadern, Kristoffer Sergell, modellerad 1759. Den finnes i bronserad gips på Spånga och med några förändringar i marmor på Nationalmuseum. Det är en i hög grad realistisk bild af en äldre flintskallig man, en riktig Dorfschulze, men medan naturiakttagelsen i gipsexemplaret är ypperlig, skönjer man i marmoröfversättningen en viss ovana vid materialet, hvilken framkallar ett intryck af hårdhet, särskildt märkbar i rynkorna och vecken. Den skickliga marmorario som Sergel sedan blef var ännu icke färdig. Trots allt är det något af romerskt karaktärshufvud i detta porträtt, som ger en fördelaktig tanke om både den 19-årige mästaren och hans modell. *Fig. 10, a och b.*

Sergels hufvudsakliga verksamhet var emellertid förlagd till Larchevêques atelier på slottet. Här hjälpte han sin mästare först och främst med de kolossala allegoriska figurerna till Rikssalen, hvilka ännu år 1767 lågo kvar i verkstaden i väntan på sin sista fulländning. De voro afsedda att på barockmanér pryda kornischen i taket och äro, där de nu äro uppsatta på sin plats, inalles 10, omväxlande med putti bärande emblemer. Dessa putti, som i förhallande till de öfriga figurerna äro alltför stora, äro utförda af Bouchardon i dennes kraftfulla franska barockstil. I jämförelse med dessa äro de allegoriska damerna onek-

ligen en smula tama och verka tämligen enformiga, ehuru de bära olika attribut och föreställa så skilda saker som Borgarståndet, Bondeståndet, Rättrådigheten m. m. En viss omväxling i stilen finner man endast hos Adeln och Präste-
Fig. 11. ståndet, hvilka också hafva tillskrifvits Bouchardon, och i »Sanningen», som af



a. *b.*

10. Porträtt af Kristoffer Sergell i gips och marmor.
Spånga och Nationalmuseum.

flera författare (Eichhorn, Looström, Göthe) förklarats vara utförd af den unge Sergel.

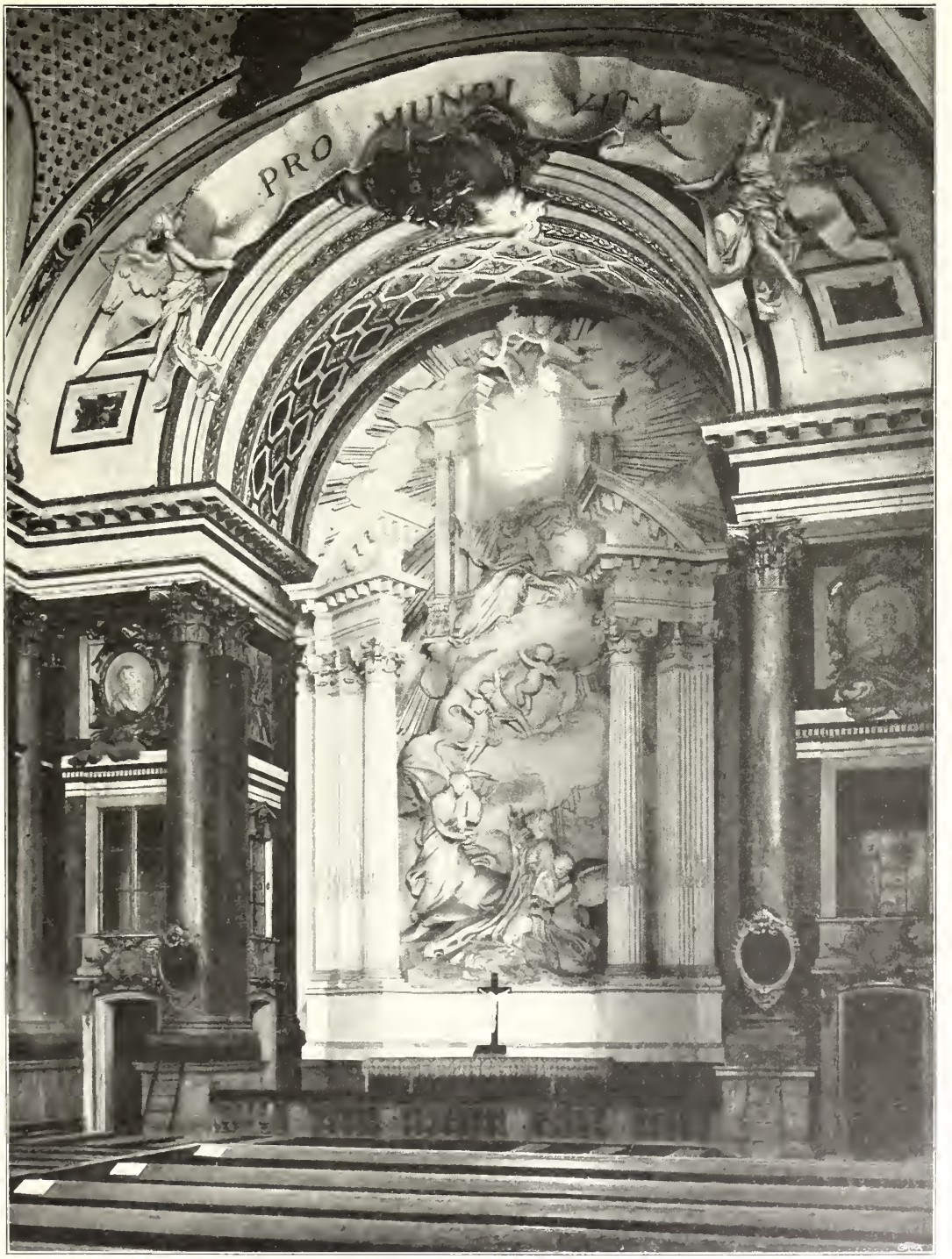
Som ofvan antydt, äro figurerna icke synnerligen originella, utan erinra om liknande franska dekorationspjäser, t. ex. de sittande kvinnorna på Mazarins grafmonument. Detsamma gäller i hufvudsak också »Sanningen». Men om man betraktar den noggrannare — och detta kan nu ske lättare, sedan en tillfredsställande afbildning publicerats af Looström — har den en vinnande enkelhet och

11. Sanningen.
Gipsfigur i Rikssalen på Kungl. slottet i Stockholm.

naturlighet, som fördelaktigt skiljer den från de flesta dylika takdekorationer och äfven från de öfriga figurerna i dess egen krets. Det är en synnerligen ungdomlig kvinnlig gestalt, som eftertänksamt lutar hakan mot högra handen, medan hon i den vänstra håller en spegel. Dräkten är så långtifrån att erinra om rokokons eller barockens fladdrande draperier, att man snarare kommer att tänka på antika sittande statyer, och det i pannan delade håret faller i jämna vågor som på en niobid. Det kan näppeligen vara något tvifvel om att denna staty är utförd af en annan konstnär än den som varit upphof till de andra, och i så fall finnes knappast någon annan att gissa på än Sergel. Snarare skulle man förvåna sig öfver att han icke under alla de år han varit i Larchevêques atelier utfört ännu något mera arbete för Rikssalen, t. ex. den midt emot sittande figuren, som i fråga om draperiet erinrar om »Sanningen». Men i de flesta fall har han tydligen endast utfört Larchevêques intentioner, och trots den fördelning af arbetet, som rådde i dennes verkstad, är det intet tvifvel om att fransmannen hade det konstnärliga ansvaret. Att i detalj bestämma hvar Sergels andel började eller slutade är i detta fall så godt som omöjligt.

Detsamma är förhållandet i fråga om ett annat stort arbete, som Larchevêque hade i uppdrag att utföra, nämligen altartaflan i Slottskapellet, hvilken *Fig. 12.* Bouchardon hade påbörjat men lämnat ofullbordad vid sin bortgång. Larchevêque utplånade större delen af Bouchardons verk och började arbetet på nytt. Sergel skall hafva lagt sista handen därvid, men några större förändringar i den ursprungliga kompositionen har han helt säkert icke kunnat utföra. Altartaflan är nämligen en typisk barock skulpturmålning i gips, med flygande figurer, svällande moln, massiva ljusstrålar, arkitektur med brutna gaflar etc. i omväxlande hög och låg relief, det hela afsedt att föreställa »Kristus i örtagården». Det är egentligen Larchevêque — och i någon mån Bouchardon — som har äran af denna i alla händelser effektfulla teaterdekoration, men att Sergel arbetat därpå förklarar till en del de reminiscenser af barockstil, som man tycker sig finna i hans senare utförda altartafla i Adolf Fredriks kyrka, hvilka annars vore så godt som oförklarliga vid den period från hvilken verket stammar. Förmodligen afslutade Sergel sitt arbete på taflan i Slottskapellet tidigare än han modellerade »Sanningen», hvilken förefaller att beteckna höjdpunkten af hans ungdoms konst.

Sergel kallade sitt arbete hos Larchevêque att »ebauchera». Sålunda säger han i självbiografien att han »ebaucherade» ett minnesmärke öfver direktören vid



12. Altarväggen i Slottskapellet

Arkitekturen af Nikodemus Tessin, skulpturen af Bouchardon, Larchevêque och Sergil.

Ostindiska kompaniet, C. Campbell i Göteborg, och ett öfver direktör Sahlgren vid samma kompani. Det förra föreställde en genius gråtande öfver en urna; urnan stod på en bruten kolonn, bakom syntes framstammen af ett skepp. Eftersom bägge monumenten gått förlorade vid Göteborgs brand, kunna vi intet närmare veta om deras utseende. En figur vid en urna är visserligen ett motiv, som förekommer bland Sergels teckningar, men endast i flyktig skissering. Om den ursprungliga idén var Sergels eller Larchevêques kunna vi icke heller veta på grund af den tvifvelaktiga betydelsen af ordet »ebauchera» i Sergels mun: det användes om hans andel såväl i figurerna i Rikssalen som Gustaf Vasas och Gustaf Adolfs statyer. Sannolikt tillhörde uppslaget såväl som sista afslutandet Larchevêque.

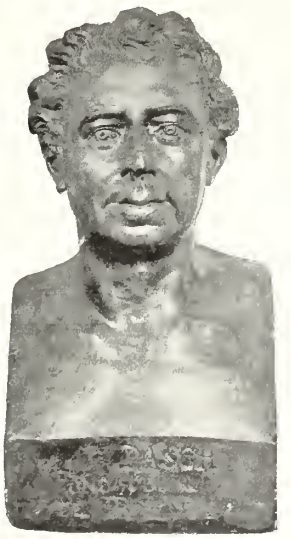
13. LARCHEVÊQUE.
SISTA MODELLEN TILL GUSTAF ADOLFS-STATYN. SOCKELFIGURERNA AF SERGEL UNDER HANS SENARE PERIOD. BRONSERAD GIPS. NATIONALMUSEUM.

Hvad de båda kungastatyerna beträffar, så hör deras fullbordan till en senare period af Sergels lif. Men de första utkasten tillhöra hans ungdom. Bägge monumenten hafva för öfrigt för sin tillkomst att tacka den statymani, som vid denna tid likt en farsot utbredde sig öfver Europa och som icke upphört med sina härjningar ännu i våra dagar. Den hade sitt ursprung från Frankrike, som väl ytterst importerat den från Italien, och de utförande konstnärerna voro i regel franska: Falconnet i St. Petersburg, Saly i Köpenhamn och Larchevêque i Stockholm. Man gaf ut teoretiska skrifter om statygjutningskonsten, och det är påtagligt, att de olika konstnärerna påverkade hvarandra, som man lätt finner vid en jämförelse mellan Gustaf Adolfs-statyn och Salys Fredrik V. De flesta af dessa monument äro tämligen obetydliga som konstverk, och detta gäller i synnerhet Gustaf Vasa, hvilkens maskeradkostym och knäsvaga majestät ha en nästan komisk verkan.

Sergels förhållande till Larchevêque har först blifvit riktigt klart genom publicerandet af hans självbiografiska bref till Gjörwell, dateradt Köpenhamn d. 12 jan. 1797 (i Göthes efterskrift till Sergelmonografien, »Sergelska bref», Stockholm 1900).[1]

»*Mr. Pierre Larchevêque, Premier Sculpteur du Roi, Chevalier des Ordres de l'Etoile Polaire et de St. Michel*, kom till Sverige 1756 på hösten. Han gjorde flera Allegoriska Figurer som pryda Rikssalen i Slottet. Han gjorde modellen till Altaret i Slottskapellet, han har själf icke afslutat mer än statyn som framställer den Evige Fadern, och de två Änglarna som uppehålla en Strålkrona. Hela resten har förblifvit i ett medelmåttigt utkast, emedan Mr. Larchevêque fick i uppdrag att utföra Gustaf Adolfs Ryttarstaty, hvartill han gjorde en skiss och som han upprepade år 1758, då vi voro i Paris. Denna modell gjorde honom den största ära; det var en grupp. Segern flög med Konungen i full galopp för att uppnå honom och kröna honom med lagern. Idén var vacker: ty segern följde svenskarna efter striden. Detta förslag blef icke utfördt på grund af sparsamhets- och partianda. Larchevêque gjorde en annan modell, som har blifvit utförd och som jag har ebaucherat före min resa till Italien 1767; och samtidigt gjorde Larchevêque modellen till Gustaf I, som han själf ciselerade i brons med sina elever Adams och Wertmüller. Larchevêque har gjort två grafvar, som äro placerade i Göteborg. Olyckliga anfall af apoplexi tvingade honom att göra en resa till Frankrike, han återkom till Sverige: då han ännu en gång råkade ut för samma olycka, lämnade han oss för alltid, behöll sin pension och dog i Montpellier 1778, i September månad, saknad af sina vänner och af alla som göra rättvisa åt förtjänsten och den mest aktningsvärda karaktär. Hans ofantliga korpulens hindrade honom att arbeta så mycket, som han hade önskat. Hans minne skall vara mig kärt hela mitt lif, som en god Vän och Mästare.»

Mera självständigt arbete nedlade Sergel i porträttkonsten, hvari han redan vid denna tid var en flitig mästare. Särskildt bysten af målaren Johan Pasch (i Nationalmuseum) utmärker sig för sin energiska, liffulla modellering. Stilen är närmast fransk, men hermformen är antik. Sannolikt tillhör arbetet den senaste tiden före utresan till Paris.



14. Porträttbyst af dekorationsmålaren Johan Pasch. Bronserad gips. Nationalmuseum.

Af porträttmedaljonger, som på grund af datering eller andra omständigheter kunna räknas till denna period nämnas flera hos Göthe (sid. 31). De utmärka sig för en lägre relief och en sirligare inramning än den Sergel i sina senare arbeten använde. Jämte föräldrarnas porträtt på Spånga äro att framhålla särskildt Adelcrantz' och Olof *Fig. 14.* *Fig. 15.*

[1] Denna Sergels utförligaste självbiografi är skrifven på franska men har af mig till större delen öfversatts till svenska för att kunna på passande ställen styckevis infogas i denna bok. Den fullständiga franska texten finnes emellertid endast i Göthes anförda arbete.

15. K. F. Adelcrantz, arkitekt och öfverintendent.
Medaljong i gips.

v. Dalins medaljonger. Ett af de bästa porträtt Sergel utfört före sin resa till Rom är emellertid icke ett skulpturarbete utan en teckning, och föremålet är en okänd dam, som enligt den oriktiga påskriften skulle vara identisk med hans älskade Anna Rella, eller Anna Elisabeth Hellström, hvilken dock först på 1780-talet tyckes börjat att spela någon roll i Sergels lif. Porträttet är dateradt d. 1 mars 1767, alltså några få månader före utresan, och föreställer en liten täck rokokodam med bandmössa. Teckningen som tillhör fru Sofia Sergel, har aldrig förut varit omnämnd eller reproducerad.

Om det tillägges att Sergel året före sin utresa gick och lärde sig radera, förmodligen i akademiens gravyrskola (som leddes af Floding), så ha vi afslutat listan på hans arbeten som akademielev. Några blad af hans hand bevaras på Nationalmuseum och Tosterup. Någon mästare på detta område blef han väl aldrig, men ett faktum att fasthålla är, att denne borne plastiker visar sig ha sinne äfven för måleriska värden, särskildt ljuseffekter.

Fig. 17.

Den stilriktning, som Sergels ungdomskonst tillhör, har man med rätta karakteriserat som fransk rokoko. Att i sådan, såväl som i barockkonsten, icke saknas ett element af klassicism, är något som moderna konsthistoriska författare icke varit blinda för (se t. ex. Levertin: Den franska klassicitetens konstlära). Men *en* sak är att ämnesvalet och hela den yttre apparaten kunde vara antika, en annan är att formuppfattningen icke ens inom skulpturen hade ett rent plastiskt ideal utan såg

16. Porträtt af en okänd dam.
Blyertsteckning 1767. Tillh. fru S. Sergel.

som sin främsta uppgift att, som Coyzevox hade sagt, faire trembler le marbre. I stället för klassisk stil, som man tänkte sig, nådde man blott virtuositet, hvilken ibland — det må erkännas — kunde vara förbluffande. Och ingen kan förneka, att det öfver denna tids konstskapelser, skulptur såväl som arkitektur och måleri, ligger ett bestickande drag, som bottnar i den stora förtjänsten hos all rokoko, nämligen *grace*.

17. Achilles med Patroklos' lik framför bålet.
Etsning. Nationalmuseum.

Däremot far man icke öfverdrifva betydelsen af den bekantskap med antik skulptur, som Sergel, enligt skalden Franzéns akademiska minnesteckning af 1815, gjorde redan under sina ungdomsår i Stockholm, ty den kunde af naturliga skäl icke vara synnerligen intim. Antika original kunde det i hvarje fall ej vara fråga om, ty de antiksamlingar, som bildats af Carl Gustaf Tessin och Lovisa Ulrika, voro, äfven om Sergel kände dem, icke synnerligen representativa. Däremot har det förmodligen sin riktighet hvad Franzén i sitt vackra och själfulla min-

nestal påstår, nämligen att konstnären i Sverige lärt känna afgjutningar af åtminstone tre antika konstverk, nämligen Laokoon, Apollo del Belvedere och Venus Medici, ty dessa hörde ända från 1600-talet till den fransk-akademiska utrustningen, och ifrågavarande afgjutningar hade hemförts af Nikodemus Tessin. Vid betraktande af dessa skulle, enligt hvad Sergel själf anmärkt, ett ideal af en högre fullkomlighet än de franska mönstren som genom en elektrisk gnista ha gått upp för hans själ.

Han fann i dem icke endast former och karaktärer af den fullkomligaste sanning och skönhet, utan öfverjordiska varelser, hos hvilka den yttre mänskliga gestalten var blott en genomskinlig slöja för en inre gudomlig natur. Likväl var han ännu för ung och för kraftfull för att rätt kunna värdera det lugn, den måtta, det lagom, som utmärker den antika stilen. Han inbillade sig, att Michelangelo genom sin djärfhet och energi bragt konsten till en ännu högre fullkomlighet än de gamle; och han längtade efter den stund, då han af sina egna ögon skulle därom öfvertygas.

Rêves de jeunesse. Michelangelo och antiken kunde för en svensk akademielev, som endast kände dem genom bristfälliga kopparstick och några få afgjutningar, knappast vara mera än obestämda ideal. Ännu mindre kunde de bli föremål för någon objektiv värdesättning. Men utan tvifvel har den unge Sergel med riktig instinkt i dessa två begrepp funnit de båda poler, kring hvilka konstens strömmar beständigt samla sig.

ROMERSKA KONSTFÖRHÅLLANDEN PÅ SERGELS TID.

Hvad Rom betydt för svensk kultur är ett ämne som kunde fylla volymer.[1] Redan långt före Sergel hade svenska konstnärer, lärde och krigare funnit vägen till Tiberstaden, och i drottning Kristinas person hade Norden gifvit en tribut åt påfvestolen, som med sitt legendariska skimmer nästan fördunklade minnet af den svenska reformationen. Om förlusten af alla de konstskatter, som den landsflyktiga drottningen fört med sig från hemmet, icke kan upphöra att väcka smärtsamma reflexioner, så bör det med så mycket större glädje erkännas, att Kristinas vistelse i Rom i alla händelser förde med sig en del vinster för fosterlandet i form af ökade förbindelser med Europas gamla kulturcentrum.

Ehrenstrahl, Mikael Dahl, Erik Dahlberg, Nikodemus Tessin äro de mest lysande namnen på konstens område bland den äldre tidens svenska Romafarare. Efter deras bortgång börjar skaran att glesna, på grund af att Paris blifvit den magnet, som drager till sig alla begåfvade studerande. Vid midten af 1700-talet kommer emellertid en ny flock med flyttfåglar, som tager vägen åt söder: till dessa höra arkitekten Adelcrantz (i Rom 1751), målaren J. Hoffmann (1760), orientalisten Björnståhl (1771), Sergel (1767—78), Masreliez (i Italien 1769, i Rom på 70-talet), Wertmüller (1775—79), Ehrensvärd (1780—82) och slutligen Gustaf III (1783—1784). En svensk som helt blef italieniserad var grefve Nils Bielke, hvilken uppnådde den höga värdigheten af romersk senator, men som dött redan ett par år före Sergels ankomst (1765).

[1] En kort öfversikt af de konstnärliga förbindelserna har förf. publicerat under titeln *Le relazioni artistiche della Svezia coll'Italia*. Nuova Antologia 1913. Se också *Svenskars bref och anteckningar från Italien*», utgivna av Enni Lundström, Göteborg, Eranos' förlag 1914.

»Uti Junii månad 1767 anträdde jag min resa till Italien, genom Stralsund, Berlin, Dresden, Wien och Triest; min pension utaf Slottsbyggnadsmedlen var 4,000 rdr kppmt, hvartill Academien lade 2,000 rdr kppmt . . . Uti Stralsund är intet att se för en artist. I Berlin är en vacker statue, som föreställer en Churfurste till häst, förfärdigad af en Tysk . . . Konungens i Preussen samling i Potsdam är ganska skjön . . . I trädgården är en Mercure och en Venus af Pigalle, som hafva någon förtjänst, men icke en skönhet som tillhörer gudomligheten. I Dresden är det förträffeliga Galleriet, som är det största i Europa så i anseende till qvantiteten som qvaliteten. I Wien är Galleriet af Rubens, och samlingen derstädes af Rubens och van Dyck. I italienska äfvensom de förträffeliga samlingarna i Paris böra läsas de deröfver utgifna beskrifningarne.»

Flera författare hafva försökt sig på uppgiften att skildra Rom, sådant det tedde sig vid midten och slutet af 1700-talet.[1] Här skall endast anföras så mycket, som kan vara af betydelse för kännedomen om Sergels konstnärliga utveckling, hvilken till icke ringa grad bestämdes af miljön.

Liksom nutidens turist plägar vara beväpnad med en Bædeker, så brukade man äfven på 1700-talet förbereda sig till en resa genom studiet af någon resehandbok. Utom den gammalmodiga Cochin funnos sådana öfver Italien, utgifna af fransmannen Grosley och engelsmannen Smollet, hvilka just vid tiden för Sergels ankomst till Rom hade utkommit i tysk öfversättning (1766 och 1767). Blott tre år senare (1770) utkom den första handbok som var påverkad af Winckelmanns klassicistiska författarskap, nämligen J. J. VOLKMANNS Historisch-kritische Nachrichten aus Italien, i tre band, af hvilka det andra uteslutande handlar om Rom. Det var en lärd och grundlig bok, som begagnades af bl. a. Lessing och Goethe. Särskildt för kännedomen om dåtida konstsamlingar är den oumbärlig. Visserligen utkom senare ett ännu fullständigare arbete öfver Roms konstskatter af Freiherr v. Ramdohr, men detta trycktes först 1787, efter Sergels hemresa.

Liksom alla andra nordiska resande på denna tid har den 27-årige svenske konstnären kommit åkande till Rom på Via Flaminia och gjort sitt intåg genom Porta del Popolo. I Neptunustemplet har han fått sitt bagage visiteradt af de påfliga tullbetjänterna, och ifall hans fromma föräldrar sändt med honom någon svensk protestantisk andaktsbok, så har han fått dela ut mutor för att få behålla den. Härifrån antaga vi att han till en början begifvit sig till något »albergo». Af sådana funnos flera, särskildt i närheten af Spanska Trappan, och ett par af dem

[1] *Goethe.* Winckelmann und sein Jahrhundert. *Justi.* Winckelmann und seine Zeitgenossen. *Noack.* Deutsches Leben in Rom (1907). *Bobé.* Frederikke Brun og hendes Kreds (1910). I det sistnämnda arbetet finner man all viktigare litteratur omnämnd.

existera ännu i dag, nämligen Hôtel de Londres och Hôtel d'Allemagne — men Sergel har kanske föredragit något af de mindre och aflägsnare värdshusen af samma art som det numera synnerligen blygsamma »Albergo del Orso» vid Tibern, där senare Goethe bodde. Att han icke länge bodde på hotell kunna vi taga för gifvet, ty vi veta nu, tack vare de romerska parocchialuppgifterna — hvaraf utdrag publicerats af F. Noack — att Sergel sedan hyrde sig bostad i närheten af franska akade-

18. Giambattista Piranesi.
Piazza di Spagna. Kopparstick.

mien vid Vicolo Mancini, en tvärgata till Corson. Här antecknades han 1768—1772 såsom *Monsù Sergel da Danimarca, eretico* (kättare). År 1774 nämnes han såsom boende i ett hus, som låg ofvanför Spanska Trappan vid Via Gregoriana (N:o 33 Palazzo Rosa) på samma tomt, som nu upptages af Palazzo Stroganoff.[1]

Roms utseende vid denna tid känna vi godt genom Piranesis kopparstick, som visa oss de antika ruinerna ännu öfvervuxna af en pittoresk vegetation, och gatorna — som saknade stenläggning — fyllda af brokigt klädda staffa-

[1] Meddeladt af *C. Bildt* i Personhist. Tidskr. 1903. »Personhistoriska uppgifter om svenskar i Rom», sid. 2.

gefigurer och tunga karosser med de mest barocka former. Forum eller Campo Vaccino väntade ännu på den förste arkeologens spade — den skulle föras af svensken Fredenheim — och det mesta af Palatinens murar låg doldt under en frodig grönska; endast en del däraf, Augustus' hus, utgräfdes af en fransman under Sergels Romtid (1775) i villa Magnani (nu Mills).

Fig. 18. Folklifvet var vid denna tid rörligast på Piazza di Spagna, särskildt omkring dess »Barcaccia», den Berniniska fontänen. Här låg i hörnet af Via delle Carozze — nuvarande Spithövers bokhandel — det berömda Café Inglese, där fornforskare och konstnärer träffades och till hvars egyptiska dekoration ingen mindre än Giambattista Piranesi hade uppgjort skisserna. Denna stamlokal hade år 1760 fått en konkurrent i Café Greco, så kalladt efter sin förste innehafvare, levantinaren Nicola di Maddalena. Det ligger som bekant kvar på sin gamla plats vid Via Condotti och har ännu i sina låga rum med landskapsbilder kvar en viss prägel af forna tiders Romlif. Bilderna hafva tillkommit såsom honorar för konstnärernas förtäring — ett bruk som uppkom redan på Sergels tid — men hafva mångfaldiga gånger ombytts, emedan värden funnit sig föranlåten att sälja dem. Legio äro de diktare och konstnärer — från Sergel, Thorvaldsen och Goethe till Gogol och Ibsen, som här mediterat eller som hit låtit adressera sina bref. Midtemot Greco låg Trattoria della Barcaccia, som jämte Franz Röslers tyska restaurang vid samma gata var det af utländska artister mest besökta matstället. Mellan dessa lokaler cirkulerade den originelle dvärgen Bajocco, tiggaren, som delat äran med Sergel att få sitt porträtt måladt af Jens Juel och som fått sitt namn af det minsta myntet i Kyrkostaten. Otaliga voro för öfrigt de figurer, som på dessa ställen kunde gifva stoff för en iakttagare, att icke säga en karikatyrtecknare, otaliga voro också de möjligheter, som gåfvos till intressanta bekantskaper och lärorika samtal. Ingen, som lefvat i Rom, skall underkänna betydelsen för en konstnärs utveckling af ett dylikt otvunget umgänge med landsmän och främlingar.

19. Jens Juel.
»Bajocco.»

Fig. 19.

Att på aftonen taga sig hem från det glada sällskapet var vid denna tid äfven förenadt med andra faror än dem som medfölja vinet. Tack vare den dåliga gatubelysningen och de påfliga sbirrernas slappa vakthållning förgick ingen natt utan ett lönnmord eller ett rån. Man räknade minst 200 à 300 mord om året, ja ett år, 1785, dödades ända till 560 personer. Det var därför bäst att icke ha långt till hemmet, och Sergel hade visligen valt bägge sina bostäder så, att han blott hade några minuters väg till Piazza di Spagna. Det kom honom också till pass, när han fick sina giktanfall, som ansatte honom redan under Romtiden och ibland tvingade honom att gå på kryckor. Men Sergel behöfde knappast frukta några rånare, han hade starka armar och en kvick tunga, det senare som bekant ett mäktigt vapen mot äfven de mest förhärdade italienska banditer.

20. HOUDON.
DEN HELIGE BRUNO. S:TA MARIA DEGLI ANGELI, ROM.

Möjligen har Sergel varit försedd med rekommendationsbref till franska akademiens direktör Natoire. I alla händelser fick han tillgång till de afgiftsfria modellstudierna vid akademien och till bekantskap med de unga franska konstnärerna, bland hvilka några voro på väg att blifva berömda. Till dessa hörde skulptören Houdon, som redan året före Sergels ankomst hade fullbordat sin bekanta staty af den helige Bruno i S:ta Maria degli Angeli och som äfven var känd som mästare af en utmärkt écorché, hvilken begagnades vid undervisningen. Houdon var så godt som jämnårig med Sergel (född 1741).[1] En annan bekant skulptör var Clodion, som varit i Rom sedan 1762 och alltså redan afslutat den sejour på 4 år, hvilken var stipulerad för akademiens pensionärer, men som hade svårt att slita sig från Italien, bland annat därför att han var öfverhopad med beställningar af rika amatörer, som köpte hans små terrakottagrupper af satyrer och nymfer långt innan de voro färdiga.[2] Han återvände dock slutligen till *Fig. 20.* *Fig. 21.*

[1] Man tänker inför hans beundransvärda arbeten på Ehrensvärds yttrande: Houdon syntes mig mindre fullkomlig artist än Sergel.

[2] *Thirion.* Les Adam et Clodion, Paris 1885.

21. CLODION.
SATYRGRUPP I TERRAKOTTA.

Fig. 22.

Frankrike, samma år som Houdon, 1771. Ännu en stor fransk skulptör inskrefs i den romerska akademien 1768, nämligen Pierre Julien, lärjunge af Coustou och hela nio år äldre än Sergel. Han sattes ögonblickligen att kopiera antiker för kungen af Frankrike. Julien är också af de tre nämnda konstnärerna den, som närmast kan täfla med Sergel om äran af att ha återupplifvat den antika konsten.[1] Han var emellertid alltför bunden af den franska traditionen för att kunna bryta sig loss därifrån och var dessutom af naturen en idylliker men ingen reformator. Hans bästa arbeten äro sådana som Den unga flickan med geten, i hvilka han får gifva uttryck åt sin utsökta naturlyriska känsla, som är besläktad med romantiken. Hans receptionsstycke i Parisakademien (1778) föreställer visserligen en döende gladiator, men är vida mindre klar i formen och mera komplicerad i ställningen än Sergels Othryades, för att icke tala om den antika staty som föresväfvat dem båda. Dock står Julien närmare antiken än Houdon, som utvecklades till en af Frankrikes största naturalister, och afgjordt också närmare än Clodion, hvilkens små bacchanaliska terrakottagrupper visserligen till ämnet äro antika men i formen fullständigt falla under rokokon.[2]

Inför sådana medtäflare var det ganska naturligt att Sergel vid början af sin Romtid höll på att tappa modet. Då han såg ungdomen omkring sig full af talang och förstod, att de lärdomar Larchevêque gifvit honom icke längre dugde, säger han sig ha blifvit så melankolisk och nedslagen, att han ingenting

[1] *André Pascal.* Pierre Julien, Paris 1904.

[2] Som exempel på Clodions verksamhet i Rom må nämnas titlarna på några af hans arbeten:

Vase de forme allongé avec une bacchanale d'enfants. 1769.

Nymphe nue couronnée par un Satyre et accompagnée d'un enfant mangeant du raisin. 1765.

Bacchante nue couchée sur les genoux d'un Satyre qui la désaltère par la pression d'une grappe de raisin. 1764.

Han har också gjort grupper af vestaler och kopierat två antika skulpturer: Venus Kallipygos och Hebe.

kunde företaga på fyra månader. En resa till Neapel i sällskap med några kamrater friskade emellertid upp hans humör och väckte hans tillförsikt. När han återkom till Rom, kastade han sig in i arbetet med verklig passion och efter en bestämd plan, som han senare alltid följde: Om dagen studier i antiksamlingarna och om aftonen teckning efter modell.

»Vid min ankomst till Rom fann jag, at ingen annan läromästare borde följas än antiquerne och naturen: jag var då så långt kommen at jag märkte at jag kunde intet, och at jag måste begynna mina studier, på samma sätt som ett barn undervisas. Striden emellan min egenkärlek och beslutet at lägga mig på så svåra studier varade fyra månader. Men sedan min plan blef fastställd, har jag intet ändrat deraf: antiquerna om dagen och om aftnarna naturen. Derefter studerade jag modellen vid franska Academien uti fyra år; jag hade äfven under mitt vistande i Rom en enskilt Academie, bestående af några unge artister. 1770 dessinerade jag efter Raphael och Hannibal Carache och gjorde samma år en Faune, som i marmor äges af Konungen i Sverige; denna statue gjorde mig namnkunnig; och i Bronze(?) en Diomede, som finnes hos Milord Talbot uti England, flere groupper i modelle äro i Frankrike, som förfärdigades af mig i Rom.» [1]

Sergels studieplan kan ingalunda sägas vara hans egen uppfinning, tvärtom följde han ungefärligen den, som i Rom var gängse både vid franska akademien och utom densamma. Eleverna vid akademien fingo enligt Füssli, sedan de beskådat Roms underverk, utbilda sig vidare genom ett visst kvantum kopistarbete: sex månader Vatikanen, lika delade mellan Michelangelos fierté och Rafaels korrekta gratie, sex månader mellan Annibale Carraccis akademiska dygder och antikens renhet. [2] Till kursen hörde också Domenichinos fresker i San Luigi de' Francesi, som beundrades för sin antika dekoration och sina som statyer draperade figurer. En tysk hofman och dilettant, Reifenstein, hade t. o. m. gjort upp ett detaljeradt recept, genom hvars noggranna följande de unga studerande gradvis, som på en stege, skulle höja sig upp till konstens himmel.

22. JULIEN.
DÖENDE GLADIATOR (1778). MARMOR. LOUVRE.

[1] Sergels självbiografi finnes i 2 expl., ett franskt och ett svenskt, på K. Bibl. Det franska är publiceradt af *Göthe* i hans Sergelmonografi, det svenska af *Sander* i »Venus som stiger ur badet», en konsthistorisk studie.

[2] *Justi.* Winkelmann, s. 39.

23. HACKERT.
LANDSKAP FRÅN ROMERSKA CAMPAGNAN. UR SERGELS SAMLING, SPÅNGA.

Receptet, hvilket troget följdes af det kotteri, »Den heliga familjen», som samlades i Reifensteins atelier vid Spanska Trappan, meddelas af Goethe i »Winckelmann und sein Jahrhundert». Först skulle den unge konstnären öfva sig genom att afteckna Carracciernas målningar i Galleria Farnese, och från dessa skulle han öfvergå till Rafaels arbeten i Vatikanen. Så förberedd, skulle han vända sig till de antika skulpturerna, och bland dessa först börja med Herkules och småningom fortskrida till Gladiatorn (Den döende galliern), Laokoon och Torso del Belvedere, »för att ändtligen nå fram till det mest fulländade högsta mönstret af sköna former, Apollo del Belvedere, hvilken han skulle afteckna så ofta, att hela gestalten outplånligt inpräglats i minnet, ja blifvit till en vana för själfva handen». [1]

Reifenstein, som varit Winckelmanns vän, hade hela sin konståskådning från honom och Raphael Mengs. Genom sin ställning som förnäm amatör och ciceron sörjde han för utbredandet af sina älsklingstankar i de vidsträcktaste kretsar. Om Sergel icke varit inbjuden till hans salong, så har han säkert hört honom omtalas. Öfverhufvud var luften full af namn och idéer, så att det visst icke var nödvändigt att studera Winckelmanns lärda skrifter för att vinna den nya insikten om antikens betydelse för den moderna konsten. Omöjligt är ju icke, att Sergel verkligen läst något af dem eller t. o. m. någon gång sammanträffat med Winckelmann, som lämnade Rom först den 10 april 1768 för att möta sitt öde i Triest. Men mera sannolikt är, att den egna erfarenheten varit Sergels främsta ledare äfven på teoriernas område och att han pröfvat den genom samtal med sina konstnärskamrater. Bland dessa senare nämner han fransmännen Lefèvre, E. A. Gibelin, J. C. Vanloo, J. F. Rigaud, tysken J. Hackert, schweizaren J. H. Füssli, romaren Giuseppe Cades m. fl. Under en mera framskriden period af hans lif äro hans tankar mest influerade af Ehrensvärd och Abildgaard. *Fig. 23 och 24.* Den senares bekantskap hade Sergel också gjort i Rom, där Abildgaard vistades 1772—76.

[1] *Goethe.* Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805. Sid. 361.

Af hvad som redan sagts kan man ha skäl att undra, om icke Sergel hade orätt, då han senare sade sig ha varit »den förste unge bildhuggare som vågat att allenast följa naturen enligt de gamles grundsats». Dömer man härom med hänsyn till det sätt hvarpå han snart skulle tillägna sig den antika konstens formuppfattning, och jämför man härmed andra samtida konstnärers försök att närma sig denna, så kan man vara böjd att erkänna Sergels anspråk. Men utgår man däremot från en rent kronologisk synpunkt, så kan Sergel ingalunda kallas den förste konstnär som sökt att efterbilda antiken, tvärtom ansluter han sig här till en redan befintlig tradition. Den franske skulptören Edmé Bouchardon, äldre bror till den i Sverige verksamme Bouchardon, hade under de år han vistades i Rom, från 1723 till 1732, utfört en berömd kopia efter den Barberiniske Faunen och en mängd teckningar efter antiken. Vid hemkomsten till Paris kom han i beröring med den store antikentusiasten Comte de Caylus och trodde sig utan tvifvel själf representera en antikiserande riktning inom skulpturen. Men det går icke så lätt som att vända om en handske att utbyta barockmaneret mot antik stil, därför kan Bouchardon aldrig kallas en verklig banbrytare för nyklassicismen. Med större skäl kan då den danske bildhuggaren Hans Wiedewelt göra anspråk på denna benämning. Redan den omständigheten, att han i Rom var Winckelmanns vän under åren 1754—58 och själf utgifvit en konstteoretisk skrift med titeln »Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed» (1762), gör honom berättigad till en särskild märkesplats. Hade hans konstnärliga förmåga stått i proportion till hans teoretiska intresse, så hade han utan tvifvel ryckt upp till samma rangställning som Sergel, Canova och Thorvaldsen. Den sarkofog till Christian VI, som han utförde redan under åren före 1768, visar en rent antikiserande reliefstil, men kompositionen är en smula tung, och formbildningen i detaljerna når ingalunda upp till förebildernas säkerhet. Denna svaghet är i andra af hans arbeten ännu mera framträdande: De sörjande gestalterna af Danmark och Norge på Fredrik V:s grafvård i Ros-

24. ABILDGAARD.
MANLIG FIGUR. OLJEMÅLNING. UR SERGELS SAMLING, SPÅNGA.

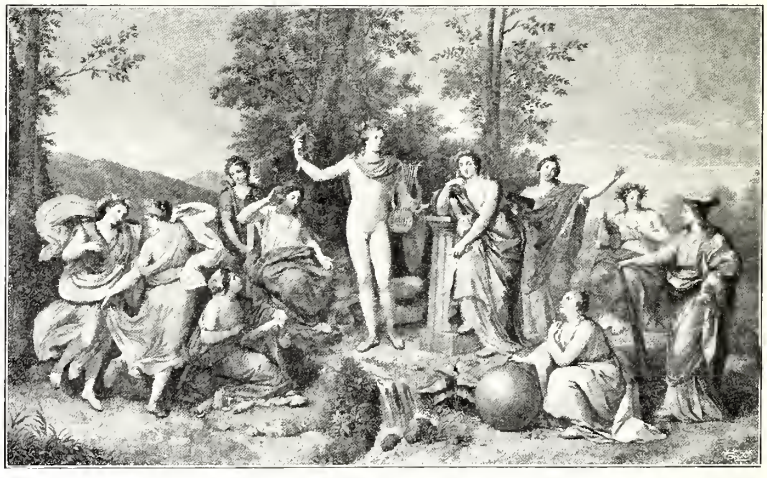
25. Wiedewelt.
Sörjande Danmark. Från Fredrik V:s gravvård i Roskilde.

kilde äro icke mera naturliga än porslinsfigurer och kunde i förminskad skala lika godt sitta på en pendyl. Antiken var för honom en inlärd läxa men ingen lefvande erfarenhet. Han hade med andra ord, trots allt sitt vetande, icke lärt sig att se naturen »med de gamles ögon». [1]

Detsamma kan sägas om den svenske målaren Mandelberg, som 1756 vistades i Rom och senare var verksam i Danmark, där han efter förmåga sökte sammansmälta sina intryck från Boucher och från Italien. Hans målningar ur Iliaden på Fredensborg ha gått förlorade vid slottsbranden 1794. Dock skall Mandelbergs namn icke glömmas i nordisk konsthistoria, bland annat därför att han varit lärare åt Abildgaard och Clemens.

Hvad åter beträffar de med Sergel samtida konstnärerna i Rom, så ha vi redan nämnt de främsta bland de unga. Af den något äldre generationen var den mest berömde målaren Raphael Mengs, Winckelmanns vän, lärare och lärjunge. Men eftervärlden är icke lika villig som samtiden att erkänna den antika stilen i hans ofta vackra målningar; för oss står han närmast i samband med de romantiska senrafaeliterna. Mengs har emellertid haft en oerhörd betydelse, icke bara genom sitt inflytande på Winckelmann utan också genom den vidsträckta personliga propaganda han bedref såväl

Fig. 26.



26. Raphael Mengs
Parnassen. Efter kopparstick af Raphael Morghen. Villa Albani, Rom.

[1] Om Wiedewelt, se *F. J. Meier*. Efterretninger om Billedhuggeren J. W. Kobenhavn 1877.

i offentliga föredrag som tryckta skrifter och kanske icke minst samtalsvis inom den krets af konstnärer, som samlades i hans gästfria hus vid Via Vittoria. När Sergel kom till Rom, var visserligen Mengs frånvarande i Spanien, men han återkom i februari 1771 och stod den 21 april på Kapitolium såsom konstnärernas Principe vid den högtidliga prisutdelningen till S. Luca-akademiens lärjungar. Tilldragelsen firades med en sonett af äfventyraren Casanova, som tillfälligtvis var i Rom och deltog i den lysande festen utklädd till arkadisk herde. Mengs' förnämsta uppdrag i Rom vid denna tid var utsmyckningen af det nya antikmuséet i Vatikanen. I slutet af 1772 hade han med Unterpergers hjälp fullbordat sin allegori öfver historien i Stanza dei Papiri. Redan nästa år lämnade han emellertid Rom för att icke återkomma förrän 1777. Nu var han svårt sjuk, men hade dock krafter nog att fullborda sin målning Persevs och Andromeda, som under några veckor förevisades i hans atelier för en sådan mängd af åskådare, att huset blef förvandladt till en teater. Sannolikt beror det på inverkan från detta håll, att samma motiv behandlas i några af Sergels teckningar. Den 29 juni 1779, under Peter-Paulsfesten, slutade den endast 51-årige mannen sin ärorika lefnad. De romerska konstnärerna förlorade i honom sin erkände ledare, den man som mer än någon annan ansågs representera den goda smaken och som säkert haft större inflytande på sina yrkesbröder än någon teoretiker. Till frågan om hvad hans läror kunnat betyda för Sergel skola vi återkomma i kapitlet om Sergels konståskådning; tills vidare må det blott nämnas, att detta inflytande kunnat vara betydligt större, ifall icke Mengs varit så länge borta från Rom.

27. Apollo del Belvedere.
Vatikanen.

28. Laokoon.
Vatikanen.

29. S. K. Borghesiske Fäktaren.
Louvre.

Mengs hade liksom Reifenstein ett recept för utbildning af unga konstnärer, och i själfva verket afvika de båda föreskrifterna endast i några detaljer från hvarandra. Mengs hade dessutom en omfattande erfarenhet af konstens, särskildt måleriets tekniska sidor, och han förstod att anlägga konsthistoriska synpunkter med rättvist framhållande af icke blott Rafael, Tizian och Correggio utan äfven af äldre florentinare och umbrare. Han sammanfattar sina lärdomar i ett råd till den unge konstnären att hålla sig till följande fyra förebilder: *antikerna* för att utbilda sinnet för skönhet, *Rafael* för betydelse och uttryck, *Correggio* för behag och harmoni och *Tizian* för sanning och kolorit. I fråga om antikens suveräna betydelse voro alltså Reifenstein och Mengs eniga, och den senare hänvisade till de fyra berömdaste statyerna: »Apollo i afseende på lätthet och sirlighet, Laokoon i fråga om det lidelsefulla, Herkules på grund af styrkan och Fäktaren i hänseende till enkelhet. I afseende på det upphöjda tillfoga vi också Torson, emedan hos denna Idealet är förenadt med Skönhet och Sanning.»

Fig. 27, 28, 29 och 30.

Dessa statyer gällde alltså som ett slags konstens högskola, och deras inflytande på nyklassicismens stiluppfattning kan knappast öfverskattas. Hvad Laokoon beträffar, så gaf den ensam upphof till en hel litteratur, tack vare Lessings arbete, »Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie», som utkom 1766. Att dessa antiker icke representera den allra högsta grekiska konsten, utan trots den beundransvärda tekniska skicklighet hvarmed de äro utförda måste tillskrifvas en period af begynnande afblomstring, detta var en insikt som först småningom gick upp för världen.

30. Torso del Belvedere.
Vatikanen.

Diktaren Wilhelm Heinse skrifver i »Ardinghello und die glückseeligen Inseln», som utkom 1785, att Torson, den Farnesiske Herkules och den Borghesiske Fäktaren förvisso äro stora konstverk, men eftersom de mästarnamn hvarmed de äro signerade icke ens omnämnas af forntidens författare, så hafva de dock icke ansetts värda någon uppmärksamhet bland de gamle. Och han fortsätter: »De fyra statyer af första rang, bland gammal konst i Belvederen, och jämte få andra på hela jorden, äro Apollo, Torson, Laokoon och den s. k. Antinous, eftersom den sista nu en gång fått sitt äreröriga namn påhängdt af blinda antikvarier. Man har beskrifvit dem ända till äckel på vers och prosa, skickat deras gipsafgjutningar som apostlar till turkar och hedningar, hvarje nykomling inför anmärkningar däröfver i sin dagbok; och trots alla predikare på taken ha vi blifvit sämre, ingen Leonardo da Vinci, ingen Michelangelo, ingen Rafael har mera stått upp. I stället för att välja ljuset till vägvisare har man bländat sina ögon därpå.»

31. »Antinoo del Belvedere.» Vatikanen.

Vi skönja i dessa ord en begynnande kritik mot kulten af de kanoniska statyerna, en kritik som äfven riktar sig mot deras felaktiga uttolkning. Heinse nämner bland dem också den s. k. Antinoo del Belvedere och vet att omtala att namnet är oegentligt; den är också i våra dagar allmänt erkänd för en Hermes, hvars original af åtskilliga forskare tillskrifves ingen mindre än Praxiteles. Öfverhufvud började man, då Heinse skref sin bok, att vända sin uppmärksamhet till andra antiker än de med Laokoon och Torson besläktade, nämligen de efterpraxiteliska och s. k. nyattiska. Ännu senare lärde man genom lord Elgins hemförande öfver Rom till England af Parthenonskulpturerna att känna en äldre stilart af den grekiska konsten. På så sätt kunna de olika epokerna af nyklassicismen, sådana de karakteriseras af namnen Sergel, Canova och Thorvaldsen, också skiljas från hvarandra genom sitt olika val af antika förebilder. Detta faktum uppmärksammas särskildt af Goethe i hans bok om Winckelmann: »Man kunde märka», säger han på tal om David och hans samtida, »att särskildt hos konstnärerna det stora, kraftiga, men samtidigt också det naiva gällde allt mera; däraf kom det, att några antiker, t. ex. Antinous

del Belvedere, Apollino, Venus, Brottarna etc., hvilka förut ansetts som kanoniska mönster, förlorade i rykte, då däremot kolosserna på Monte Cavallo, den Ludovisiska Juno, öfverhufvud alla verk af stor och hög stil blefvo mera aktade, ja af många obetingadt aktades som de förträffligaste af alla konstverk.»

Redan Mengs hade för öfrigt sinne för olika arter af antik konst, han skiljer i likhet med Winckelmann och Ehrensvärd på olika stilar: den höga, den sköna, den behagliga, den uttrycksfulla, den naturliga etc. Som prof på konstverk i den behagliga stilen nämner han den mediceiska Venus och Hermafroditen i Villa Borghese.

Den betydelse antiken kom att hafva för Sergels konstutveckling är emellertid icke angifven enbart genom att uppräkna de under hans ungdomstid kanoniska statyerna. För att fullt förstå den skulle man helst kunna följa honom på hans studiebesök i Roms gallerier och se hvad han aftecknade eller uppskref. Tyvärr äro hans skissböcker icke så fullständigt bevarade, att en dylik kontroll är möjlig annat än i vissa fall. Men hvad som låter sig göra är att undersöka hvad som på Sergels tid fanns af antika konstverk i Rom, med ledning af samtida skildringar, sådana som Volkmanns. En sådan undersökning har också sitt eget intresse, därför att de romerska konstsamlingarna sedan dess genomgått så oerhörda förändringar, att de i våra dagar gifva ett helt annat intryck än fordom. Någon fullständig förteckning har väl ännu icke åstadkommits men skulle vara värdefull för kännedomen om den dåtida konstens samtliga källor. Här nedan skola blott nämnas några af de viktigaste samlingarna och konstverken, särskildt de som finnas omnämnda eller aftecknade i Sergels bref och skissböcker. [1]

Att komma in i den *vatikanska antiksamlingen* hade ibland sina svårigheter. Volkmann berättar att kustoden brukade stänga in sig med några besökande, så att man ofta kunde få »lura ett par timmar» utanför dörren, innan han visade sig. När man blef insläppt, hade man att gå genom ett långt galleri, vid hvars ända låg statyn af »den döende Kleopatra» (den sofvande Ariadne), bredvid en springbrunn. Därifrån kom man till en öppen gård med statyer, »il Cortile del Belvedere», hvilken ansågs för den märkvär-

[1] Utom hos *Volkmann* och *Ramdohr* m. fl. samtida källor finner man uppgifter om 1700-talets romerska konstsamlingar hos bl. a. *Justi*, Winckelmann und seine Zeitgenossen, *Bobé*, Frederikke Brun og hendes Kreds, *F. J. Meier*, Efterretninger om Billedhuggeren Johannes Wiedewelt.

digaste plats i Rom, ja i hela världen. Gården var omgifven af åtta nischer, i hvilka stodo lika många berömda statyer, fyra af nischerna voro öppna, men de fyra förnämsta voro slutna och innehöllo Laokoon, Apollo, »Antinous» (Hermes) och Torson. I de öppna nischerna stodo »Herkules med Hylas i armarna» (kejsar Commodus), 2 Venusstatyer (en »Venus i badet» och en »Venus Felix», som i själfva verket föreställde Sallustia, Alexander Severus' gemål som Afrodite) samt en Flodgud. Midt på gården stodo två kolossala statyer af Nilen och Tibern och en stor skål af porfyr, och fördelade på olika platser syntes grekiska reliefer och andra smärre konstverk.

För att förstå den extatiska vördnad, hvarmed den konststuderande trädde in på denna gård, bör man läsa Winckelmanns berömda beskrifning af Apollo del Belvedere, citerad af Volkmann, hvilken staty för oss har det speciella intresset att den påverkat Sergels framställning af Gustaf III.

»Statyn af Apollo är det högsta ideal af konst bland alla verk af forntiden, hvilka hafva undgått dess förstöring. — — — Denne Apollo öfverträffar alla andra bilder af honom så mycket som Homers Apollo den som de följande diktarne måla. Höjd öfver det mänskliga är hans växt, och hans ställning vittnar om den honom uppfyllande storheten. En evig vår, som i det lyckliga Elysium bekläder de mogna årens bedårande manlighet med behagfull ungdom och leker med ljufva smekningar på hans lemmars stolta byggnad. Gå i andanom in i de okroppsliga skönheternas rike och försök att blifva skapare af en himmelsk natur, för att fylla anden med skönhet, som höjer sig öfver naturen: ty här är intet dödligt eller något som talar om mänsklig torftighet. Inga ådror eller senor upphetta och röra denna kropp, utan en himmelsk anda, hvilken utgjutit sig som en mild ström, har liksom uppfyllt denna figurs hela omkrets. Han har förföljt Python, mot hvilken han först har brukat sin båge, och hans mäktiga gång har uppnått och nedlagt honom. Från höjden af hans tillfredsställelse går hans upphöjda blick, som in i det oändliga vida utöfver segern: föraktet sitter på hans läppar, och vreden, hvilken han sluter inne, blåser i hans näsvingar och tränger ända upp till den stolta pannan. Men freden, som sväfvar däröfver i salig ro, förblifver ostörd, och hans öga är fullt af ljufhet som bland muserna, hvilka söka omfamna honom.» O. s. v.

Det vatikanska muséet fick år 1773 en tillbyggnad, Museo Pio-Clementino, som var grundlagdt af Clemens XIV men fullbordades först af Pius VI. Här

anordnades bl. a. en särskild Sala delle Muse, i hvilken Pius VI anbragte den 1774 funna kitharaspelande Apollo jämte 9 statyer af muser, bland hvilka dock några voro anonyma draperifigurer, som blott genom restaurering blifvit karakteriserade som sånggudinnor. Gustaf III, som såg samlingen 1784, skaffade sig genom Volpato en liknande serie. I samma sal voro också uppställda Ganymedes med örnen, Apollon Sauroktonos och den sårade Adonis.

Näst Vatikanen var den *kapitolinska skulptursamlingen* den förnämsta. Den var som i våra dagar fördelad på Palazzo dei Conservatori och det midt emot liggande palatset. Mellan båda stod då som nu Marcus Aurelius' ryttarstaty. I konservatorspalatset stod Varginnan, Törnutdragaren m. fl. statyer, i det kapitolinska muséet var Den döende gladiatorn (galliern) det stora bravurnumret, men dessutom torde Sergel här ha lagt märke till den Kapitolinska Venus, Amor och Psyche, porträtten af filosofer och kejsare, några egyptiska statyer och några faunfigurer, däribland särskildt den bekanta Faunen med geten af röd marmor, som stod i Stanza delle Miscellanee (numera i Stanza del Fauno).

32. DÖENDE GALLIER.
KAPITOLINSKA MUSÉET.

I museibyggnaden fanns på Sergels tid en modellskola, i hvilken man på aftnarna tecknade efter lefvande modell vid lampljus. Utom lampan, som belyste modellen, hade hvarje elev en egen lampa. Man hade också tillfälle att se skulpturerna vid eldsbelysning, ett bruk som ännu bevarat sig i Rom vid festliga tillfällen. Den som sett Den döende galliern och de andra skulpturerna i kapitolinska muséet vid fackelsken skall, äfven om han är museiman, förvåna sig mindre öfver att den gamle hofintendenten L. J. v. Röök ibland brukade ställa till små fester med belysningseffekter i Kungl. Museum på slottet i Stockholm. Uppfinningen var gjord långt före Rööks tid. Icke dess mindre torde Roms stadsfullmäktige utgöra den enda myndighet i våra dagar som bibehållit detta gamla bruk, och de kunna till sitt försvar anföra att statyer lyckligtvis icke äro så eldfarliga som taflor.

Den kapitolinska skulptursamlingen kunde visserligen icke täfla i beröm-

melse med Belvedere, men var i själfva verket med hänsyn till antalet statyer större än den vatikanska. Den rekommenderades särskildt som lämplig för nykomlingar att börja med. Man betalade vid hvarje besök 3 paoli till kustoden, men kunde också arrangera sig för hela sin vistelse i Rom.

Emellertid fanns på Sergels tid ännu en stor skulptursamling, som sedan dess flyttats bort från Rom, nämligen den som tillhörde konungen af Neapel och förvarades i *Palazzo Farnese*. Då samma byggnad hyste det berömda galleriet med Carracciernas målningar, så kan man förstå, hvilken betydelse den hade för dåtidens konstnärer. Antiksamlingen stod kvar ända till 1787, då den började öfverflyttas till Neapel, under konstnärernas tårar.

På gården under arkaderna stod den kolossala Herkules Farnese, ett verk af athenaren Glykon, som otaliga gånger blifvit aftecknadt och stucket i koppar och som äfven kopierats af Sergel. Statyn hade på denna tid ännu de af Guglielmo della Porta restaurerade benen, medan de antika extremiteterna förvarades i Villa Borghese. På samma gård stodo två andra kolossalstatyer, den ena likaledes en Herkules, den andra den berömda Flora Farnese.

I trappuppgången lågo ett par kolossala flodgudar och stodo åtskilliga byster. I första våningen märktes ett par Dakiska slafvar, fyra fäktarstatyer, en Apollo, en Niobe och 18 byster af brons. Målningarna voro af Salviati och Daniele da Volterra. Det märkligaste rummet i palatset var dock Carracciernas galleri, hvars målningar ansågos kunna täfla med Rafaels. Endast en ironisk kritiker som La Bruyère vågade komma med en invändning; han kallade bilderna les saletés des Dieux, la Vénus, le Ganymède, et les autres nudités du Carrache; faites pour les princes de l'église et qui se disent les successeurs des Apôtres». För de unga konstadepterna gällde dessa målningar just på grund af den mästerliga behandlingen af det nakna som de högsta mönster. Dessutom prisade man deras skickliga anslutning till antika reliefer. Man såg också ständigt tecknande artister i salen. I nischerna mellan de korintiska pilastrar som omgifva galleriet stodo antika statyer, och i rundningarna öfver dem antika byster, däribland en Hermes, en Faun, en Ganymedes, en Herkules o. s. v. Öfver pelarna stodo diverse hufvuden, hvaribland en Homeros, som ansågs för den skönaste i Rom. I andra rum bredvid galleriet förvarades den berömda Afrodite Kallipygos och åtskilliga andra statyer. Kallipygos flyttades emellertid jämte det nyssnämnda Homeroshufvudet till Villa Farnesina.

På en särskild gård i palatset, under ett tak, stod den väldiga marmorgrupp som bär namnet Farnesiska Tjuren. Den är funnen i Caracallas Termer och är utförd af Apollonios och Tauriskos från Rhodos. I närheten af gruppen förvarades också några andra antiker, däribland den märkliga nyattiska
Fig. 33. relief, som föreställer Dionysos med sin skara kommande på besök till Ikarios och Antigone men som på denna tid kallades »Trimalchions gästabud». En rödkritsteckning ger oss anledning antaga, att Sergel noga betraktat detta utsökta arbete.

33. Dionysos besöker Ikarios och Antigone. Neapel. Förut Palazzo Farnese.

I *Villa Ludovisi*, som på denna tid tillhörde fursten af Piombino, voro de förnämsta antika konstverken den hvilande Ares, den af konstnären Menelaos signerade gruppen, som antogs föreställa Papyrius och hans moder, samt den ännu mera berömda gruppen af Arria och Pætus (galliern och hans hustru). Alla de uppräknade hafva jämte den öfriga samlingen 1901 öfvergått i den italienska statens ägo, med undantag för några tidigare sålda statyer, som hamnat på annat håll, däribland en hvilande satyr, som finnes i Ny Carlsbergs Glyptotek.

Palazzo Barberini, som i våra dagar blott äger en enda berömd antik staty, en sittande flicka, hade fordom en betydande antiksamling. De märkligaste styckena däri voro den Barberiniske Faunen och Winckelmanns »Musa» (Apollon Kitharoidos), bägge numera i Münchens glyptotek. Dessutom funnos här flera framstående bacchantiska reliefer.

Palazzo Borghese ansågs vara det på målningar rikaste i Rom. I bottenvåningen voro 13 salar fyllda med c:a 1,700 taflor, hvaribland de mest beundrade voro *Domenichinos* Dianas jakt, *Rafaels* S:ta Cecilia, *Tizians* Den himmelska och den jordiska kärleken. I sofgemaket hängde olika Venusbilder och en Psyche af Tizian, en Leda tillskrifven Leonardo da Vinci, Adam och Eva af Giovanni Bellini o. s. v. Hvad antiksamlingen beträffar, så var den hufvud-

sakligen anbragt i den af kardinal Scipio Borghese byggda villan på Pincio. Den nuvarande *Villa Borghese* är blott en skugga af hvad den fordom varit, sedan ombyggnader eller fiendehand förstört arkitekturen och antikerna till större delen vandrat bort därifrån. En del reliefer, som inmurats i väggarna, sitter väl ännu kvar, men de bästa konstverken såldes 1806 till Napoleon och finnas nu i Louvren, däribland den Borghesiske Fäktaren, Apollon Sauroktonos, Ares Borghese, Artemis från Gabii och Silenos med Dionysosbarnet, på 1700-talet kallad »Faunen». Bland andra antiker i villan märktes Hermafroditen, för hvars förvärfvande kardinalen hade byggt upp en hel kyrkofasad åt munkarna, på hvilkas mark den hittats, vidare Winckelmanns Genius (Eros), reliefen med de dansande horerna, mångfaldiga gånger afbildade på nyklassiska husgeråd, Kentauren med Eros och många andra. Bland moderna konstverk i villan uppmärksammades särskildt Tintorettos Danaë och Berninis Apollo och Dafne.

Villa Albani, som innehöll den storartade af kardinal Albani med Winckelmanns hjälp hopbragta antiksamlingen, är alltjämt det mest imponerande monument som nyklassicismen efterlämnat i Rom, men har i alla fall förlorat åtskilliga af de antiker, som funnits där. Samlingen hade nämligen förts till Paris af Napoleon, och på återvägen såldes en del däraf i München för att betäcka transportkostnaden. Af dess skatter må här blott framhållas de många relieferna, bland hvilka Antinousreliefen, Orfevsreliefen och en replik af Dionysosreliefen eller den s. k. Trimalchions gästabud i Palazzo Farnese. Plafonden med Mengs' framställning af Parnassen var den mest berömda målning af en samtida konstnär i Rom.

Vid den plats, där nu Terminestationen ligger, fanns på Sergels tid en park af mer än 2 italienska mils omfång med två byggnader, detta var *Villa Negroni*. Den utbjöds 1785 jämte sina konstsamlingar till salu åt Gustaf III genom konstagenten Piranesi, och en förteckning på dess antiker finnes bland de gustavianska papperen i Uppsala Universitetsbibliotek. Sergel har antecknat dess namn i en skissbok och har äfven varit med om underhandlingarna angående dess ifrågasatta försäljning till Sverige, hvilken dock aldrig kom till stånd. De bästa styckena däri voro väl de båda sittande manliga statyer, kallade Menandros och Posidippos, hvilka nu finnas i Vatikanen — vid ingången sutto ett par skulpterade friser med faunfigurer. Samlingen såldes slutligen till engelsmannen Jenkins.

I *Villa Aldobrandini* fanns ända till 1818 den berömda antika freskomålning, som går under namnet »Aldobrandiniska bröllopet» och som nu finnes i Vatikanens bibliotek.

Villa Mattei på berget Cælius har gifvit sitt namn åt bl. a. den Matteiska Amazonen; af andra konstverk i villan, som nästan icke hade annat husgeråd än statyer, må nämnas en Venus som stiger ur badet och en Faustina eller Livia, som ansågs för villans skönaste stycke. De flesta af dess antiker ha gått till Vatikanen.

Bland villor, som omnämnas af Sergel, märkas också *Villa Pamphili* (Doria-Pamphili) och *Villa Madama*, hvilka då liksom nu voro omtyckta mål för utflykter. Han talar äfven om palatserna Picchini och Spada, bägge belägna i närheten af Palazzo Farnese. I *Palazzo Picchini* fanns den kända statyn af Meleagros, som 1770 köptes af påfven till vatikanska galleriet, där den snart blef nästan lika berömd som Antinoo del Belvedere. *Palazzo Spada* ägde bl. a. en förträfflig staty af en sittande grekisk filosof (Antisthenes) stödjande sitt hufvud i handen (Sergel omtalar »filosofen i Pal. Spada»), vidare en Ceres med godt draperi, en kolossalbild af Pompejus, en relief af Diomedes och Odyssevs m. m. Äfven *Villa Giustiniani*, *Palazzo Rondanini*, *Palazzo Bracciano* (Odescalchi), det senare ännu innehållande drottning Kristinas medaljsamling och resten af hennes statyer,[1] hade antiksamlingar, som besökts eller kunde hafva besökts af Sergel.

Det får heller icke glömmas att *Niobegruppen* ända till år 1770 stod uppställd i Villa Medicis trädgård, innan den jämte villans återstående antiker af storhertigen Pietro Leopoldo fördes till Florens. Man hade anbragt den vid slutet af en stor allé, under en hall med fyra kolonner, där de 15 statyerna stodo grupperade rundt omkring en springande häst. Hvad arkeologerna hade att invända mot den egendomliga anordningen förbisågs fullständigt af konstnärerna för den vackra åsynen af skulpturens mästerverk i det fria, omgifna af orangeträd och blommande gräsmattor. Till villans öfriga konstskatter hörde den af Sergel kopierade Apollino, Ariadne, Marsyas, Bacchus stödd på en satyr och tre exemplar af Apollo med lyran och svanen. Framför hallen stod, öfver en fontän, den sväfvande Mercurius af Giovanni da Bologna.

[1] Hufvudparten af Kristinas antiksamling hade af familjen Odescalchi sålts till Spanien 1724.

Ett par antika statyer, som stodo i det fria, de båda *kolosserna på Monte Cavallo*, har Sergel med säkerhet icke försummat att se och anteckna. De åtnjöto på denna tid ett ännu större anseende än nu — de bära ju också inskrifterna Opus Phidiæ och Opus Praxitelis — och hörde till repertoaren vid teckningsundervisningen.

När man söker göra reda för sig hvilka intryck från antiken Sergel mottagit i Rom, får man heller inte glömma den samling gipsafgjutningar, som ägdes af franska akademien. Vid denna institution hade studiet af antiken länge gått jämsides med studiet af modellerna, och bland de skulpturkopior, som bildhuggarne hade skyldighet att hemsända, räknas från omkring 1760 nästan uteslutande kopior efter antiken. De mest kopierade antika skulpturverken voro Venus Medici, De tre gracerna i Villa Borghese, Hermafroditen, Venus Kallipygos, Apollo del Belvedere, Den döende gladiatorn, Amor och Psyche.[1] I akademiens hus vid Vicolo Mancini upptogos rummen till höger i bottenvåningen af modellskolan, och här syntes bland andra gipsmodeller relieferna från Colonna Trajana. Till vänster bodde schweizaren. Våningen en trappa upp kallades *l'Appartement du Roi* och var uppfylld af gipsafgjutningar efter de antika statyerna i Rom och Florens: Laokoon, Torson, Apollo och Antinous från Vatikanen och Venus Medici, Sliparen, Brottarne, Faunen från Florens, de flesta dock placerade i falskt ljus. Nästa våning upptogs af direktören, och längst uppe i vindskamrarna under taket, där kölden och hettan ibland voro plågsamma, bodde de tolf pensionärerna.

Slutligen har Sergel, om hvilken vi veta att han i Stockholm ägde en antik satyr på hvilken han satte stort värde,[2] väl understundom gjort besök hos antikvitetshandlarne, hvilka då som i våra dagar spelade en stor roll i Rom. Vackra saker funnos att få hos en viss Belloti vid Palazzo Borghese, men de förnämsta konstverken såldes af den engelske antikvarien Jenkins. Gällde det någon riktig dyrgrip, så måste den vara restaurerad af bildhuggaren Cavaceppi, som själf inköpte skadade antiker och sålde dem för stora pengar, försedda med nya armar och ben. Fragment som icke hörde samman hopsattes, och

[1] *Hautecoeur.* Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle. Paris 1912. p. 187.

[2] *Fortia de Piles* (Voyage en Suède, 1791—1792) »Il est debout les jambes croisées, appuyé contre un tronc d'arbre, au pied duquel est un petit enfant: la tête a été restaurée ainsi que le bras droit; le reste est de la plus belle conservation.

ibland var blott en enda lem antik. Stockholms antiksamling äger åtskilliga exempel på detta slags restaurationer. Cavaceppi var en af de första som förstod att begagna sig af det senare med sådan framgång af konsthandlare använda medlet att utgifva illustrerade kataloger. Hans *Raccolta d'antiche statue*, innehållande kopparstick af statyer, som han restaurerat, utkom i tre delar 1768—1772. När man betänker, att så många antiksamlingar i England, Frankrike, Tyskland, Ryssland och Skandinavien blifvit grundade under 1700-talet, och hufvudsakligen genom inköp i den romerska konsthandeln, förstår man hvilka massor af statyer som passerat genom Cavaceppis, Jenkins' och dylika förmedlares händer. Gustaf III följde blott exemplet af många andra furstar och privatpersoner, när han anställde Francesco Piranesi som särskild konstagent nere i Rom.

Det är alltså ett respektabelt antal möjligheter man har att räkna med, då man vill veta hvad Sergel kunde känna till af antika konstverk. Det är under sådana förhållanden ingenting att förvåna sig öfver att hans konståskådning blef helt och hållet influerad af antiken, så mycket mera som han hörde till proselyterna, hvilkas tro plägar vara den mest brinnande. I jämförelse med intrycken från antiken blifva andra påverkningar med tiden allt svagare, äfven om de i början af hans Romtid ännu hafva en viss betydelse. Det torde därför vara öfverflödigt och skulle föra oss alltför långt att söka angifva hvad som på Sergels tid fanns af modern konst i Rom, särskildt måleri — de konstverk som äro af vikt för vårt ämne äro lätt räknade och skola på passande plats blifva omnämnda.

Icke heller torde det vara nödvändigt att här rekapitulera händelserna under Neapelresan, som ingående skildrats af Göthe i hans Sergelbok. Hvad vår konstnär sett af antiker under sitt korta besök i Neapel, kunde i hvarje fall icke göra ett så starkt och långvarigt intryck på honom som de föremål han under många år hade tillfälle att se och studera i Rom. Bland de pompejanska väggmålningarna har han särskildt fäst sig vid gruppen af »Centauren Chiron som lär Achilles att spela på lyra» och »en bacchante som håller en centaur uti håren och med knäet stöder sig på hans rygg». Den förra, hvilken också inspirerat Batoni till en målning, erinrar, som Göthe påpekat,[1] om Sergels terra-
Fig. 56. kottagrupp af samma personer i Nationalmuseum (n:r 486), den senare om hans lärjunge J. Törnströms framställning af ett liknande motiv (N. M. n:r

[1] Sid. 48.

692). För öfrigt framhåller Sergel särskildt de antika vaserna och bland skulpturerna den sittande Hermes i brons, om hvilken säges, att »detta är den bästa figur de funnit».

Men Rom är den stad, där Sergel vistades så godt som hela sin tid i Italien; endast några månader undantager han i sin självbiografi för resorna till Neapel och Florens. Hvad den senare staden beträffar, så tyckes Sergel icke ha besökt den förrän 1773, sedermera var han där ännu en gång 1776. Det är alltså icke något tvifvel om att det är i Rom som han mottagit de starkaste impulserna för sin konst, att det är där han är fästad med sina hjärtrötter. Liksom Winckelmann vid ankomsten till Rom säger sig ha funnit att alla skribenter han läst voro oxar och åsnor och att han intet visste, utan kände sig mindre än när han kom ur skolan till Bünaus bibliotek, så säger Sergel, att hans tidigare år voro förspillda i ett afskyvärdt franskt manér och att han först i Rom börjat sina studier. Ännu i Sverige lefver han som konstnär på de soliga minnena från Tiberstaden. Det är från dessa fakta som ofvanstående öfversikt af konstförhållanden i Rom på 1700-talet lånar sitt berättigande — det må sägas till läsarens tröst, att den kunde varit ännu mera lang och tröttande. Först nu ha vi fast mark att stå på.

SERGELS FÖRSTA ARBETEN I ROM.

Turisten, som kommer till Rom för första gången, behöfver i regel någon tid, innan han finner sig tillrätta. Innan han lärt sig att på matsedeln skilja mellan ägg och drufvor, har camerieren beredt honom många sällsamma öfverraskningar. Men ännu svårare är det att taga sig fram bland mängden af byggnader och konstverk, antika och bysantinska, från renässansen och från modern tid, som allesammans göra anspråk på uppmärksamhet och äro utmärkta med stjärna i resehandboken. Den normala människan är lyckligtvis icke skapad till en konstens allätare och kan icke fördraga mer än ett visst kvantum af destillerad skönhet utan indigestioner, i synnerhet när den erbjudes i dussintals flaskor med olika etiketter. Däraf denna mondäna sjukdom som kallas museiskräck, som icke behöfver vara identisk med spleen eller apati för konsten. Den angriper i hvarje fall icke de undermåligaste, icke resebyråernas dussin-klienter, som i stora hjordar rusa genom Vatikanens marmorsalar endast för nöjet att kunna berätta hur många hundra märkvärdigheter de sett på en enda dag.

Men låt oss i stället tänka oss en ung konstnär, som menar allvar med sin kallelse, som har den eld i själen och den drift att uträtta något i världen som Sergel hade. För honom gäller det icke blott att begränsa sig, som hvarje turist måste göra, icke blott att finna en ledtråd i labyrinten af riktningar och epoker, men också att behålla sitt eget och utvälja af andras det, som öfverensstämmer med hans innersta jag, för att slutligen skapa något alldeles nytt. Man kan godt föreställa sig, att i en dylik situation kunna uppstå tvifvel på den egna kallelsen och att dessa tvifvel kunna urarta till en sjukdom, vida allvarligare än den leda, som griper turisten, och på grund af sin mänskliga

betydelse vida aktningsvärdare. Vi ha därför all anledning att taga Sergel på orden, då han säger att han vid sin ankomst till Rom blef så öfverväldigad af skönheten hos ålderdomens mästerstycken, att hans hälsa började aftyna och han en längre tid icke kunde arbeta. Hur krisen slutligen upplöstes, skildrar han flera gånger, men utförligast i det självbiografiska brefvet till Gjörwell af 1797.[1]

»Jag började med att säga mig själf: du måste begynna studierna på nytt; Anatomin som är grunden för kunskapen om den mänskliga kroppen, kopiera Antiken för att förvärfva förmågan att döma om Naturens skönheter, att undvika bristfälligheten och efterhärma det som Naturen har fullkomligt, lära att Antiken icke äger hvad man vanligen kallar manér, men att Antiken är urvalet af den mest fullkomliga Naturen, som bär namnet *Stil*.

Det är alltså Antiken och Naturen som varit mina verkliga mästare; af dem endast och allenast har jag tagit råd, dem har jag studerat, och dem skall jag studera hela mitt lif, så länge jag skall kunna kalla mig konstnär. Jag har aldrig rådfrågat andra än mina studiekamrater, de hafva sagt mig mina fel, och jag har gjort dem samma tjänst tillbaka, med den uppriktighet, hvilken jag har gjort mig till en lag, då man frågar mig om min åsikt. Jag betraktar smickret som ett af de största och skadligaste brott: det är att bedraga sin vän. Efter ett år af allvarliga studier och lifvad af hoppet blef jag för hvarje dag alltmera ihärdig, eftersom jag såg att jag närmade mig dem som hade kommit mig att förtvifla vid min ankomst till Rom. Natten såväl som dagen voro gjorda blott för arbete. Alla nöjen flydde mig. Jag andades blott för att studera och gå framåt. Under tiden gjorde jag några teckningar efter Raphael, Michelangelo, Dominichino och Annibale Carracci. Detta räckte ungefär 5 à 6 månader. Fullt öfvertygad att dessa mästare hafva öst ur den samma och enda källan, Antiken och Naturen, tröttnade jag snart på att kopiera dem och gjorde det endast för att lära känna att de voro stora konstnärer som förtjänat sitt rykte, hvilket okunnigheten eller modenycken aldrig skola kunna förstöra. De hafva alla tagit sitt manér mer eller mindre från Naturen, men *Regeln* i konsterna, det är Antiken; ty den är *det sanna Sköna*, eller *urvalet af den skönaste Naturen*. Se där den mästare man bör följa: jag har följt honom, och han skall vara min enda mästare, med respekt för alla de andra. Det är sålunda som jag fortsatt under tre år, då jag velat se hvilka framsteg jag gjort.

Tack vare Georg Göthe kunna vi numera vida bättre än förr få en inblick i Sergels romerska studier under den tid, da han förberedde sig till sitt mästarkall. I en uppsats om Sergelska skulpturer på Fullerö (Ord och Bild 1911) har denne författare publicerat några ytterst intressanta ungdomsarbeten i terrakotta, som tillhöra de groupper i modelle , hvilka Sergel omtalar att han utfört i Rom, äfven om de måhända icke äro desamma, som enligt hans uppgift skulle finnas i Frankrike. För närvarande tillhöra de nämligen kammarherren grefve F. Cronstedt, som ärft dem efter sin farfarsfar, hofintendenten,

[1] *Göthe*. Sergelska bref.

sedermera landshöfdingen Fredrik Adolf Ulrik Cronstedt, hvilken en tid i början af 1770-talet var Sergels umgängesvän i Rom.

Som den tidigaste af dessa Sergelska småskulpturer nämner Göthe, säkert med rätta, statyetten af en ung kvinna. Det är en liten graciös draperifigur, med högra höften starkt utskjutande och vänstra foten tillbakadragen, ett motiv som ger anledning till en särskildt liflig rytmisk rörelse. Hvarifrån har Sergel fått detta motiv? I antiken var det visserligen kändt af Praxiteles, men medan denne gjorde allt för att accentuera höftlinjen, har Sergel just vid höften samlat draperiets veck. Dessutom är det något smäktande i hela figuren, som icke direkt påminner om antiken. Däremot erinra vi oss, att i målningar af Perugino och den unge Rafael återfinnas både manliga och kvinnliga figurer, som stå eller vandra omkring med höften utsvängd och ena foten släpande bakefter. Det är ett modedrag, som återkommer flerstädes i renässansens konst. Samma kroppsställning som den lilla statyetten har t. ex. Rafaels sixtinska madonna, och ifall vi byta om höger och vänster, återfinna vi rörelsen, fast i ännu mera tränande form, hos Botticellis Venus. Rafaeliska rytmer och draperimotiv hade Sergel närmast tillfälle att studera i Vatikanen, i Villa Farnesina och i San Luigi de' Francesi, där altar-

34. Ung draperad kvinna. Statyett i terrakotta. Tillhör kammarherren grefve F. Cronstedt å Fullerö.

taflan var en berömd kopia af Rafaels S:ta Cecilia, utförd af Guido Reni. I San Luigi funnos också de fresker af Domenichino, som brukade kopieras af de franska akademisterna och som sannolikt Sergel afser, då han säger sig ha tecknat efter Domenichino. Det torde knappast vara för djärft att tillskrifva statyetten den period, då Sergel tecknade efter Rafael och Domenichino, hvilka i det nyss citerade brefvet till Gjörwell nämnas *före* Carracci.

Måhända har någon viss förebild föresväfvat honom, måhända också att han byggde på olika reminiscenser. Sergels sätt att inspireras af andra

35. Blomsteroffer vid ett altare. Relief i terrakotta.
Tillhör kammarherre Cronstedt a Fulleröd.

konstnärer var aldrig groft imiterande, det märker man af hans förhållande till antiken. Han förstod väl att fanga doften af en stämning och behaget i en linje. När han utförde denna lilla statyett, hade han utan tvifvel redan gjort bekantskap med antiken, särskildt med de efterpraxiteliska draperimotiven, sådana de kunna studeras i Vatikanens muser och sådana de upptagits af Fiamingo i hans staty af S:ta Susanna i kyrkan S:ta Maria di Loretto. Men det är egentligen endast i den nedre delen af statyetten med den under manteln framträdande veckrika underdräkten, som detta inflytande röjer sig. Annars liknar figuren snarast en kristen madonnabild. Den späda öfverkroppen, det

lilla svärmiska ansiktet och den graciösa ställningen ge åt gestalten en ungdomlig charm, som erinrar om quattrocento mera än om antiken.[1]

Fig. 35. I en relief föreställande ett blomsteroffer vid ett altare har Sergel i en af figurerna till höger återupptagit en liknande ställning, men gått längre i antikiserande riktning, såsom synes af det formen förrådande draperiet öfver bröstet och fliken af manteln öfver armen. På samma terrakottaplatta se vi dessutom som motstycke till den nämnda kvinnliga figuren en flöjtblåsande satyr, som

36. Bacchus som barn ridande på en gumse. Relief i terrakotta. Fullerö.

tydligt återgår till antiken. Däremot är reliefbehandlingen med sina inristade konturer och sina i reliefgrunden försvinnande draperier mera franskt målerisk än antikt plastisk. Till samma period få vi förmodligen räkna den relief, som *Fig. 36.* föreställer Bacchus som barn, ridande på en gumse, hvartill en handteckning finnes i Nationalmuseum. Den lille knubbige Bacchus med sina uppblåsta kinder är mera lik en af Domenichinos trumpetande putti än någon bild af den antike vinguden.

[1] Jämför härmed en statyett i Puy, tillskrifven Sergels samtida Julien och imiterad efter en antik terrakottafigur. (Gaz. d. Beaux-Arts 1907.)

I ett bref till sin vän Hammarin i Stockholm af den 29 juli 1769 skrifver Sergel bl. a.: »Nu är här hett som fan. Du må tro, det kostar på att arbeta denna tiden, besynnerligen som jag nu gör efter den stora Rafael. Här är inga så till sägandes, som våga sig på den baddaren(!), mais il faut vaincre ou mourir.»[1] Den 26 augusti samma år skrifver han till grefve Karl Bonde: »I år har jag tecknat efter Correggio och fortsätter för närvarande sedan tre månader att teckna Rafael i Farnesina; om två eller tre månader skall jag gå till Vatikanen.»[2]

37. Studie ur Rafaels Disputa. Rödkrita. Spånga.

Något spår af inflytande från Correggio kan man icke påträffa i Sergels tidiga arbeten; det skulle då vara i de nyssnämnda reliefernas vaporösa ljusbehandling, som i alla händelser erinrar om måleri. De omtalade teckningarna ha gått förlorade, och sannolikt ha intrycken från detta håll varit snabbt öfvergående. Af Sergels Rafaelsstudier i Vatikanen ha vi ett minne i en vacker rödkritsteckning ur Disputa, som förvaras på Spånga. Något tidigare infalla måhända studierna i Villa Farnesina, af hvilka, som Göthe påpekat, statyettgruppen af Mercurius och Psyche på Fullerö är en frukt. Dess komposition är nämligen tydligt påverkad af en målning i en af Farnesinas bågsvicklar — ett faktum som redan Lange trodde sig kunna sluta till af skissen — ehuru proportionerna blifvit mera långdragna och figurerna mera statuariskt sammanslutna. Från denna tid kan man datera konstnärens intresse för den uppåtsväfvande rörelsen, hvars problem han först skall lyckas lösa fullständigt i Amor och Psyche. Det är karakteristiskt, att när Sergel griper sig an med denna uppgift, så är det i anslutning till renässanstraditioner, med bibehållande af figurernas bundenhet af tyngdlagen, som däremot Bernini sökt upphäfva i sin grupp af Apollo och Dafne, helt säkert icke okänd heller den för den svenske

Fig. 38 och 39.

[1] *Göthe.* Sergel, sid. 51.
[2] *Göthe.* Sergelska skulpturer på Fullerö. Ord och Bild 1911.

konstnären. Samtidigt hade han alltjämt sina ögon riktade på antiken, ty Mercurius' chlamys och benställning erinra otvetydigt om Apollo del Belvedere. Den antika Mercuriustyp som mest erinrar om Sergels är den som representeras af en staty i Museo Capitolinos Atrio 42, Stuart Jones Pl. 67.[1] Hvad man mest saknar i denna grupp är ett öfvertygande modellstudium, en ingående skildring af den mänskliga kroppens proportioner och muskulatur, en brist som visar sig t. ex. i de alltför slanka benen. Helt säkert är det medvetandet om denna brist, som drifvit Sergel till att teckna efter Annibale Carracci, ty hos ingen annan mästare kunde han finna en så uppdrifven kunskap i fråga om muskler och senor. Bolognaskolan var ju framför allt en lärd akademisk konstriktning, grundad på anatomiska studier och hela renässansens ärfda vetande i konstfrågor. Sergel, som var nog mycket handtverkare för att ha respekt för det rent yrkesmässiga, insåg snart att här fanns en kunskap, som måste inhämtas. Han satte sig att teckna efter dessa muskulösa gestalter med former så inflammerade, som om de vore flådda, och han kompletterade sina iaktta-

38. Mercurius och Psyche. Statyettgrupp i terrakotta. Fullerö.

[1] En liknande finnes i Palazzo Giustiniani, som Sergel enligt dagboken besökte.

gelser på aftnarna vid aktstudierna. På detta sätt lärde han sig förstå hvilken komplicerad byggnad människokroppen i själfva verket är, och han fick respekt för naturens former. Detta öfverväldigande intresse för detaljerna satte naturligtvis märken i hans plastiska kompositioner från denna tid, såsom man tydligt ser af terrakottagruppen med Tobias och fisken och ännu kan spåra i den något senare Faunen.

Tobias och fisken är en komposition fullständigt i Carraccis anda: en herkulisk figur med armarna lyftade, så att muskelspelet vid axlarna framträder, påminnande om de giganter som uppbära taket i barockpalatsen. Fiskar af denna art fann Sergel målade både i Pal. Farnese och Farnesina. Men Tobias har också släktskap med Roms många fontänfigurer, och i den spiralvridna grundlinjen återkommer en af principerna för barockens gruppbildningar, som Sergel hade kunnat lära känna redan genom Bouchardons enleveringsgrupper för slottet i Stockholm. Därför kan man räkna Tobias och fisken som den af Sergels skapelser från Romtiden, hvilken mest öfverensstämmer med barockstilen, ehuru man här liksom i Mercurius och Psyche finner samma sunda respekt för tyngdlagen, som barocken aldrig kunde lära sig. Trots den öfverdrifna muskulaturen är därför Tobias med fisken en utmärkt skapelse och skulle i förstorad skala som fontänfigur pryda hvilken slottsträdgård som helst. Andra spår af Carraccis inflytande finner man, som Julius Lange påvisat, i tvenne små skisser i Nationalmuseum, den ena föreställande Jupiter och Juno, den andra Venus och Anchises. Bägge motiven förekomma i Palazzo Farneses takmålningar. *Fig. 40.* *Fig. 54 och 58.*

39. MERCURIUS OCH PSYCHE. VILLA FARNESINA.

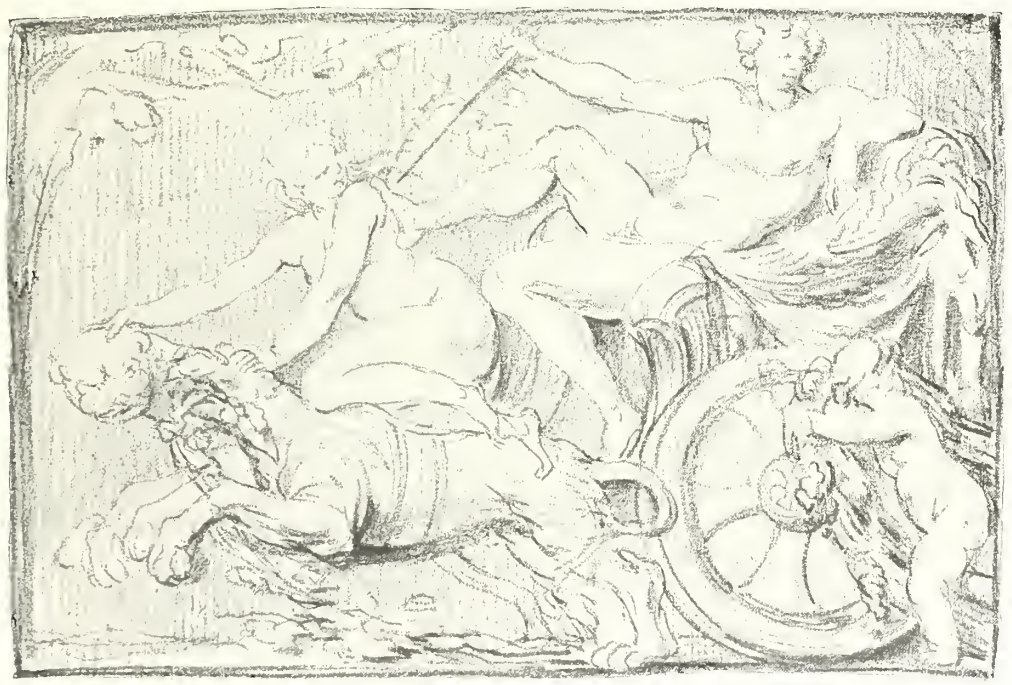
Men hvad blir under allt detta af de antika studierna? Hittills tyckes den unge svenske bildhuggaren ha tagit mera intryck af måleri än skulptur och mera af renässansen än antiken. Han nämner efter Neapelresan äfven Michelangelo. Han fördolde icke ens sina sympatier för barocken, ehuru just på denna punkt hans kritik var som vaknast. När han tröttnat att blicka upp

på takmålningarna i Carracciernas galleri, kunde han i samma Palazzo Farnese vandra omkring bland alla de forntidens mästerverk, som då ännu icke gjort resan till Neapel, hvars konung de tillhörde. Hvilken frisk svalka, hvilken lugn värdighet i förhållande till all oron och trängseln där uppe i taket! Här fanns i längden ingen tvekan om valet. Sergel vände barocken ryggen och beslöt sig för att vandra i de antika mästarnes fotspår. Franzén säger, att han också insåg sitt misstag i fråga om Michelangelo. Väl stod han häpen för den jättelika storheten i hans verk, men då han vid dem tänkte på Titanerna, som bestormade himmelen, så gåfvo honom de Gamles bilder en föreställning om Gudarna själfva, om deras lugna höghet och obemödade styrka.

40. Tobias bärande fisken. Statyett i terrakotta. Fullerö.

Hvad betydde då antiken för den unge Sergel? Att han icke lärt känna den närmare i Stockholm ha vi redan sett. Den miljö i hvilken han växte upp var ingalunda präglad af någon antik smak, och hans kunskaper i de klassiska språken voro helt säkert minimala. Sergel var icke född till arkeolog, han har efterlämnat blott några kortfattade och illa stafvade anteckningar om konst, han var öfver hufvud ingen teoretiker men en stor praktiker. För såvidt

som nyklassicismen var en lärd och antikvarisk konstriktning, hade alltså Sergel klena betingelser att bli dess förkämpe. Men hvad som brast honom i lärdom ersattes honom mångdubbelt i hans förmåga att uppfatta konst, ty härigenom hade han direkt tillgång till antikens rikaste guldgrufva, ända in i dess lönligaste skattkamrar. Hvad en »*canis grammaticus*» aldrig kan uppfatta, det ser den konstnärligt förnimmande med en enda blick, och förgäfves skola de



41. Dionysos körande tigerspannet.
Teckning i rödkrita. Nationalmuseum.

lärde söka omgifva antiken med taggtrådsnät, så länge otaliga skulpturer och målningar visa vägen direkt till dess hjärta. Helt naturligt har Sergels blick på antiken till en början varit ensidig. Hvad som främst tilltalade honom var dess andliga frigjordhet, som han återfann äfven i dess orgiastiska afarter. Det må vara förlåtligt och förklarligt, om den svenske akademieleven, som i Stockholm varit van vid nog så borgerliga förhållanden, blef mäkta imponerad af den naturliga och skenbart från alla skrankor befriade lifsglädje, som talade ur den antika världens konstnärliga monument. Alla dessa reliefer, där Dionysos stormade fram med sitt följe af mänader, satyrer och nymfer, tyckas ha gjort

ett mäktigt intryck på den unge konstnären att döma af alla tecknade utkast med dylika ämnen. Vi veta, att han rent af själf i sällskap med några vänner försökt att anordna ett slags bacchanal i antik stil, såsom vi kunna se på en teckning af en bland deltagarne i Nationalmuseum. Men ett vackrare minne af dessa ungdomsintressen är den utsökta rödkritsteckning af Sergels egen hand, som visar oss Dionysos körande med sitt tigerspann, liggande utsträckt

42. Carracci. Bacchus' och Ariadnes triumf.
Palazzo Farnese.

Fig. 41. på sin char med thyrsosstafven i handen, medan en naken bacchant, uppkrupen på dragdjurens rygg, drifver spannet framåt. Det är en yrande festglädje och en fart i rytmen, som visa att Sergel redan nu hade kommit åtminstone *en* af antikens sidor ganska nära. Och dock är den närmaste förebilden denna
Fig. 42. gång icke en antik relief, utan Carraccis målning af Bacchus' triumf i Palazzo Farnese, hvilken visserligen å sin sida är inspirerad af antiken.

Fig. 43 och 44. Till samma kategori höra några reliefer, som hittills aldrig varit publicerade och hvaraf två förvaras i Uppsala universitets samling, medan en tredje finnes

43. Två nymfer bekransa en herm.
Relief. Uppsala universitet.

på Spånga. Uppsalarelieferna äro omnämnda af Nyblom (Universitetets festskrift 1877, sid. 39) och Hahr (Taflor och skulpturer i Uppsala universitetshus, sid. 106). De ha ditkommit genom Stjernelds donation. Formatet är litet (28 × 33,5 och

44. Två satyrer och en nymf.
Relief. Uppsala universitet.

30,5 × 33,5 cm.). Den ena föreställer tvenne nymfer, som bekransa en herm af Priapos, den andra två satyrer, som bära en nymf i gullstol (enligt Nybloms uttolkning, som dock kan lämna spelrum för diskussion, ty nymfen blir icke direkt buren, utan tyckes snarare hoppa eller klifva öfver satyrernas korsade armar). Att arbetena tillhöra den romerska ungdomstiden visar den mjuka måleriska

reliefbehandlingen, som låter de läckra formerna delvis sammanflyta med själfva reliefgrunden.

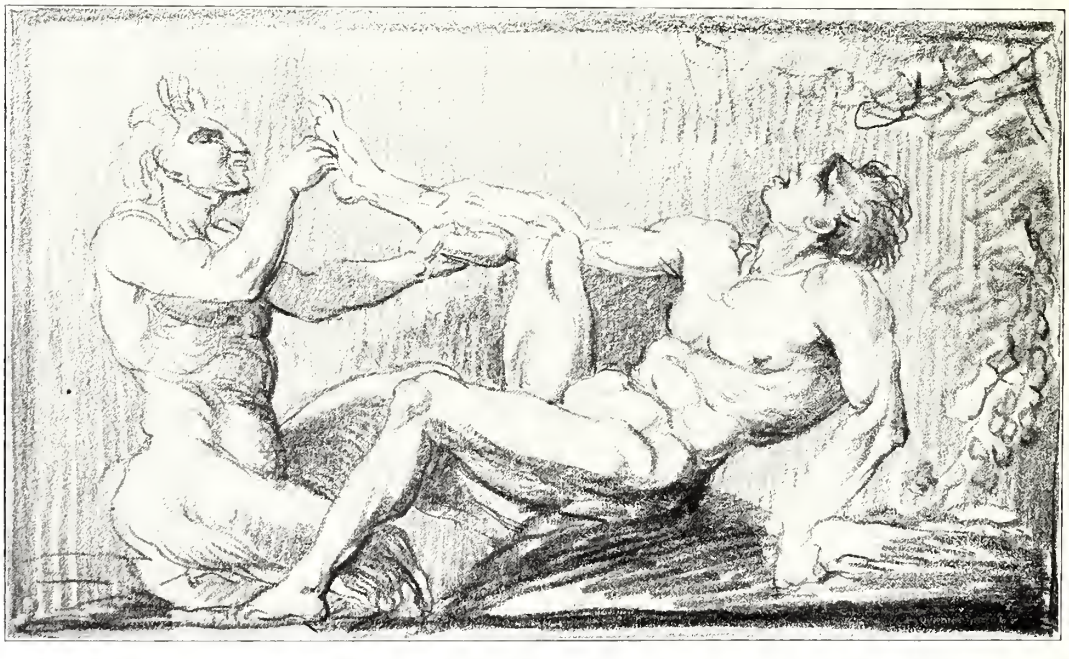
Man måste inför dessa små konstverk erinra sig, att dylika ämnen just under Sergels ungdom voro *en vogue* och att Clodion samtidigt gjorde stor lycka i Rom med sina statyettgrupper af satyrer och bacchanter, om hvilka amatörerna formligen slogos. Man må jämföra den ena af de nymfer, som bekransa her-

45. Satyr och nymf.
Relief i terrakotta. Spånga.

men på den förstnämnda reliefen med bacchanten på den här reproducerade grup- *Fig. 21.*
pen af Clodion, för att finna att Sergel ännu hade vissa beröringspunkter med den franska skolan. Gemensam för båda är den delikata modelleringen, men medan Clodion ännu har kvar rokokostilens brutna konturer, har hans nordiska samtida en strängt symmetrisk komposition, för att icke tala om olikheten mellan relief och »ronde bosse». De Sergelska arbetena verka närmast som ett par förstorade antika gemmer.

Reliefen på Spånga för oss in i samma mytologiska krets och framställer *Fig. 45.*
en satyr med en liggande nymf. Den tyckes hittills ha varit negligerad, ehuru

46. Satyr och nymf.
Kolteckning. Tillh. fru S. Sergel.



47. Satyr och faun.
Rödkritsteckning. Tillh. fru S. Sergel.

den, hvad det konstnärliga arbetet beträffar, hör till det skickligaste som Sergel utfört. Figurerna höja sig med låga konturer, som ibland nästan försvinna, från den måleriska landskapsfonden. I förgrunden leker ett litet satyrbarn med en killing. Formatet är liksom på Uppsalareliefema ganska litet (29×17 cm.), och materialet är terrakotta. Två liknande kompositioner föreligga i ett par teckningar, tillhöriga fru Sofia Sergel. *Fig. 46 och 47.*

Man må säga hvad man vill, så ha dessa reliefer ett stort intresse redan på grund af sin ypperliga formbehandling, som står på gränsen mellan fransk och antik stil. Deras saftiga sensualism är icke krassare än hos hundraden af samtida konstverk, hvilka icke på långt när utmärkas af den formadel, som de Sergelska arbetena ha gemensam med antika kaméer. Och deras icke minsta betydelse för oss är, att de visa oss konstnären i den ämneskrets, den dionysiska, ur hvilken hans ungdoms mästerverk, Faunen, skulle framgå.

FAUNEN.

Det gällde för Sergel att slå ett stort slag för att tillkämpa sig sin egen och andras aktning för sitt konstnärskap. I hvarje producerande människas ungdomslif inträder på en viss punkt ett sådant behof att göra sig gällande, så mycket starkare, som driften tidigare varit undertryckt. Och Sergel hade, enligt Franzéns och sitt eget vittnesbörd, blifvit så modstulen inför åsynen af forntidens mästerstycken och kände till en början så djupt sina romerska kollegers öfverlägsenhet i skolning, att han en tid varit nära att förtvifla. Nu beslöt han att nedlägga hela sin kraft, hela sin lidelse, i ett verk som kunde visa hvad han dugde till. Resultatet blef ett af dessa sällsynta konstverk, som i sig koncentrera all ungdomsårens rikedom och som därför med sina förtjänster och brister lefva med ett starkare lif än själfva mognadens mästerprof besitta; det blef en af de få första rangens klenoder, som den svenska konsten kan uppvisa: *Faunen*.

Glädjande nog är Faunen så allmänt känd i Sergels fädernesland, att en beskrifning förefaller nästan öfverflödig. Finns det någon bild, som talar för sig själf, så är det väl denna! Grafström, Nyblom m. fl. hafva skildrat motivet i ord, men först Lange har gifvit fullt uttryck åt den artistiske konnässörens känslor inför detta lilla utsökta verk:

»Man kunde tænke sig — heldigvis kun tænke sig — den slaaet i mange Stykker, og dog vilde hvert enkelt Stykke fortjene at sættes under en Glasklokke som et sjældent Kunstfragment.» Just så är det! Detta är en förtjänst, som Faunen har gemensam med den antika konsten, som förstod att i en arm, en fot, ett finger ingjuta det lif, som besjälade det hela, så att vi inför det minsta brottstycke kunna känna den konstnärliga skaparkraften och

48. Sergels Faun.
Signerad 1774. Marmor. Nationalmuseum.

49. BOUCHARDON.
KOPIA AF DEN BARBERINISKA FAUNEN.
LOUVRE.

fulländningens glädje. Men huru många moderna konstverk hålla måttet inför detta prof? Man talar om »dekorativ» och »monumental» konst som något särskildt eftersträfvansvärdt, här är dock ett område, där dekorationen får träda tillbaka för lifskänslan. Den konstnär är dock rikare, som kan råka i hänryckning inför en enda af naturens detaljer, än den som blott ser några ytor och linjer, förutsatt att bägge ha samma blick för det väsentliga. I konsten kommer det an på intensiteten och icke på expansionen. Och det kan knappast tänkas något intensivare än Sergels Faun. Formatet är obetydligt, men huru mycket är icke inpressadt inom denna knappa ram. Framför allt ett imponerande formstudium. Det fordras en ofantlig myckenhet af anatomiskt vetande för att skildra en sådan fullt utvecklad manlig figur med ett så rikt muskelspel som hos Faunen. Men det räcker icke med bara vetande, det gäller att aflocka naturen själfva sammanhanget i det hela, så att spänningen i lederna blir jämnt fördelad och så att de enskilda musklernas framträdande rättar sig efter gestaltens läge — annars skulle resultatet blott hafva blifvit en liflös écorché. Faunen är ett verkligt examensprof i detta afseende. Men den vore icke hvad den är, om det stannade vid detta, ty det är dock på det inre lifvet det slutligen kommer an. Man kan knappast finna någon mera lefvande figur i konsten, den formligen spritter af lif i alla leder. Det är visserligen en hvilande gestalt, men hvem väntar sig icke att den i hvilket ögonblick som helst skall resa sig och göra ett satyriskt bocksprång? Midt i den lättjefulla posen förnimmer man en inre spänning, en elektrisk kraftkälla som när som helst kan urladda sig. Därför kan jag icke riktigt instämma hvarken med Nyblom, som i anletsdrag och figur ser »det mattade rusets salighet», eller med Lange, som tänker på morgonen efter en nattlig bacchanal. Faunen är ännu midt uppe i feststämningen, han har ännu stafven och vindrufsklasen i händerna. På sin höjd har han lagt sig att hvila och slumrat in för några ögonblick; nu

vaknar han och skuggar med armen mot solen, som lyser honom i ögonen. Han sträcker sig behagligt på bockfällen, som han bredt ut öfver sin vinsäck. Hvart ha hans följeslagare tagit vägen? Hör han icke på afstånd ljudet af cymbaler och flöjter?

Sergel har tagit upp ett problem, som sysselsatte de gamle, nämligen: *rörelsen i hvilan.* Den förste, som löste det i fråga om *stående* figurer, var Polyklet, i Doryphoros och Diadumenos, bägge gestalter i hvila, men på gränsen mellan tvenne rörelsemoment. Den sittande Hermes i brons i Neapel visar hur uppgiften behandlades af den lysippiska skolan. I fråga om *liggande* figurer finner man knappast ens i antiken ett mera talande exempel än Sergels Faun. Den Barberiniske Faunen, denna stort sedda bild af ruset, är försjunken *Fig. 49.* i slummer och kommer att så förblifva intill världens ända. De liggande faunerna i Vatikanen och Neapel äro så beskänkta af drufvans safter, att de väl *Fig. 50.* kunna sprattla ännu med de slappnade lederna, men icke resa sig. Den döende galliern, denna högtragiska gestalt, är en passiv figur, som varit fylld af kraft men snart kommer att sjunka samman. Vänd om principen, så ha vi Sergels Faun. Här har hvilan varit fullkomlig, men redan har rörelsen begynt, och den skall ökas i ett ständigt crescendo. Om man har lust att symbolisera, kan man ju häri se motsatsen mellan den döende antiken och den vaknande moderna konsten. Dock bör man akta sig för sådana liknelser, ty det kan ligga större konstnärlig kraft i en döende figur än i en lefvande, och det är en ren tillfällighet att jämförelsen i detta fall slår in. Ty Sergels faun betecknar verkligen begynnelsen till en lång och ärorik utveckling, icke blott för konstnären själf utan för hela den stilriktning, hvilkens mest bekanta banérförare, förutom Sergel, äro Canova och Thorvaldsen.

50. Faun från Herculaneum.
Neapel.

Men här gäller det att besvara den ofta debatterade frågan om Faunens förhållande till antiken. För detta ändamål böra vi närmare betrakta konstverkets utveck-

lingshistoria. Som bekant finnas två exemplar i marmor, det ena i
Fig. 51. Stockholms Nationalmuseum, det andra i Helsingfors' Atheneum. Bägge äro signerade Rom 1774 och alltså utförda några år efter modellen, som är signerad 1770. Tidigast af marmorexemplaren är Faunen i Helsingfors, som ursprungligen beställts af den franske ambassadören Baron de Breteuil men konfiskerades under revolutionen och sedermera på omvägar kommit att hamna i

51. FAUN.
STATY I MARMOR. MUSEET I HELSINGFORS.

Finland (publ. af Estlander i Tidskr. f. bild. konst 1875). Den terrakottamodell, som ligger till grund för marmorbilderna, förvaras i Nationalmuseum. Men dessutom har dr Göthe publicerat en mindre lermodell, som utgör en tidigare
Fig. 52. skiss till verket och som förvaras på Fullerö (Ord och Bild 1911). Slutligen finnas i Nationalmuseum några penntecknings, som visa en del variationer i själfva ställningen (se *Kruse*, Sergel. Teckningar utg. af Fören. f. graf. konst). Förhållandet mellan skulpturverken är följande: Tidigast är statyetten på Fullerö, som mera är en anatomisk studie, i hvilken de olika partierna ännu icke äro riktigt lefvande och sammanbundna. Här håller faunen i högra handen en

syrinx i stället för en vindrufsklase och hvilar på ett getskinn med ännu kvarsittande hufvud, medan vänstra handen icke har någon krumstaf utan rycker i hufvudets vinlöfskrans. Här är visserligen idén redan gifven, men hvilket stort steg är det icke från denna skiss till den minutiöst utförda proportionsmodellen med sin genomarbetade form! Öfversättningen till marmor af ett sådant verk är ingalunda någon enkel procedur och har därför utfallit något

52. FAUN.
STATYETT I TERRAKOTTA. FULLERÖ.

olika i fråga om detaljerna (t. ex. håret). Själf säger Sergel att Faunen var det första arbete han utförde i marmor, och han borde därför haft stora svårigheter att öfvervinna. Men dessa svårigheter voro för Sergel en sporre, ty han var, som han själf förklarat, en entusiastisk älskare af marmorn, och först i detta material får han fram hos Faunen hela konceptionens skönhet. Helsingforsexemplaret är signeradt på vinsäcken i stället för på basen, men tyckes annars, för så vidt man vågar döma af en fotografi, i allt väsentligt öfverensstämma

med Stockholmsexemplaret.[1] Det senare utfördes på beställning af Gustaf III och är det enda som Sergel omnämner i självbiografien. Det besitter som vi veta en fenomenal pregnans i formen, konstnären har endast släppt ifrån sig ett i alla väsentliga partier genomarbetadt verk, trots den stora möda som utförandet måste kostat. Endast halfva ryggsidan är något mera summariskt behandlad. Man har anmärkt på polityren som ett oberättigadt rokokodrag, och säkert är den icke uteslutande gynnsam — särskildt vid fotografering —, men i förening med det lilla formatet är den dock mindre störande än man skulle tro och ger åt verket en prägel af dyrbarhet. Vidunderlig är särskildt torson med dess spelande muskulatur, utsökt vackra äro äfven fötterna. Om man skall anmärka på något, så har nog Lange rätt i att halsen har den minst accentuerade formen. Lange har annars framhållit, att trots det fina utförandet gestalten återgifver ett sundt naturlif, en djärft skuren kraft. »Hvor man vilde lægge et Tværsnit gjennem Figuren, vilde man faa et meget bestemt *kantet* Omrids ud.» Detta är just ett bevis på formens rikedom: man må göra samma tankeexperiment i fråga om ett verk af t. ex. Canova, och man skall finna skillnaden.

Det har skrifvits mycket om Faunens förebilder. Att den icke uteslutande återgår till modellstudium är utan vidare klart, ty en modell med denna fulländade muskulatur torde vara ganska svår att träffa. Närmast att tänka på äro ju antikens framställningar af liggande fauner, men ingen af dessa visar en absolut öfverensstämmelse, och dessutom finner man, som jag ofvan påpekat, en principiell skillnad i själfva rörelsemotivet. Men man missförstår Sergel, om man tror att Faunens förebilder nödvändigt måste vara *liggande*. Det är ju icke i ställningen utan i formbildningen, som de finare konstnärliga egenskaperna ligga fördolda, och det är alltså med den senare, som en mera kritisk konsthistoria måste räkna, icke endast med tillfälliga likheter i posen. Jag har förut på annat ställe påpekat detta i fråga om den allmänt missuppfattade Polyklet: det snillrika ligger icke i att låta figurerna stå på *ett* ben, ty den uppfinningen gjorde redan tuppen. Likaså kan man säga om Sergels Faun, att hvem som helst kan finna på att ligga. Men svårigheten är i *sättet* hvarpå detaljerna skola återgifvas, och därvidlag ha vi skyldighet att taga hänsyn till Sergels egen förklaring, då han säger sig ha studerat naturen och an-

[1] Önskvärdheten af en afgjutning för jämförelse af detaljerna uttalades redan af Lange.

tiken. Enligt hvad han senare skref till sin elev Byström borde en konstnär alltid följa naturen för att finna den sanna rörelsen men vid utförandet hafva de gamles ögon och följa deras princip i fråga om valet af former. Eller, som han en annan gång skrifver: »la nature pour le mouvement vrai, et l'antique pour corricher les parties, quis demandent a etre nourries ou annoblies selon le caractair, ce que le vulgaire appelle idealiser, sans s'antendre soi mème».

53. FAUN.
ANTIK STATY AF ROSSO ANTICO. MUSEO CAPITOLINO I ROM.

De gamles *former*, detta var hvad Sergel ville studera, och för detta ändamål brydde det honom mindre, om figurerna voro liggande, sittande eller stående. Torso del Belvedere, Laokoon eller Den döende galliern voro honom lika kära, när det gällde att granska ett muskelparti som intresserade honom. Dock var det ingen tillfällighet, att han kom att fästa sig mest vid den hellenistiska konsten, inom hvilken de anatomiska detaljerna äro mest preciserade, ty dels öfverensstämde den med hans intressen för tillfället, dels var den enligt tidens smak och vetande det högsta uttrycket för antiken. Redan i Stockholm hade han lärt sig att uppskatta Laokoon, Venus Medici och Apollo del Belvedere; sedan han nu lärt känna originalen, blef han hela sitt lif denna kärlek trogen. Apollo och Venus vet man att han efterbildat — har man tänkt på hur mycket hans öga mättat sig med Laokoons former? Laokoons fötter, dessa vidunderligt uttrycksfulla fötter, hvilken lärdom kunde han icke hämta af dem, då han modellerade Faunen. Öfverhufvud äro den hellenistiska konstens kraftiga

former den enda riktiga förklaringsgrunden till Faunens kurvatur. Man kunde inför de svängda linjerna och det lilla formatet komma att tänka på rokokon, men detta är endast en kvarlefvande tendens, och den verkliga släktskapen finnes hos den hellenistiska antiken. Man behöfver bara betrakta den stående faunfigur af rosso antico, som finnes i Museo Capitolino, för att förstå att Ser-
Fig. 53. gels faun är samma andas barn. Det är en staty, som är funnen på 1730-talet i Hadriani villa och af hvilken en replik finnes i Vatikanen, bägge äro kopior efter ett förloradt framstående original. Flöjten och geten erinra oss om Sergels första skiss på Fullerö, den torra muskulaturen är lika rikt utvecklad som på Sergels statyett, men ingalunda bättre behandlad, ty den romerska kopisten har icke riktigt förstått originalets detaljer (så t. ex. i fråga om benens muskler), eller också har det hårda materialet lagt hinder i vägen vid utförandet. Kläpparna på halsen saknas i Sergels marmorarbete, han har tydligen icke haft hjärta att sätta dit dessa utväxter — men i lermodellen återfinnes åtminstone den ena. Sergel har emellertid ingalunda efterhärmat någon bestämd staty, han har tagit lärdomar, där han kunnat finna dem, men själf skapat något *nytt*. Han har sannolikt sett många fauner, stående eller liggande, men hans egen liknar icke någon enda af dem han studerat. Först känna traditionen, sedan gå vidare på egen hand, det är detta han menar med att skapa i antikens anda.

Häraf förklaras, att Faunen icke gör intryck af någon efterbildning utan tvärtom af originalitet. Det är icke något tvifvel om att inspirationen, ja entusiasmen, varit gäst hos konstnären, då han utförde detta verk, däraf dess betagande friskhet. Det har icke varit honom något tryckande tvång att följa antikens smakregler, det har tvärtom öfverensstämt med hans djupaste böjelse. Och ämnet låg honom säkert om hjärtat. Var han icke själf i grunden en faunnatur? Stack icke hedningen fram hos honom ännu på gamla dagar, då han i den förtroliga vänkretsen kunde hänge sig åt sina känslor? Var icke hans älsklingssång: Viva Bacco, viva Amore e la cara libertà?

Det var på intuitionens och känslans väg, som Sergel trängt så djupt in i antikens föreställningsvärld. Hans känsla var öfverflödande, därför har han också skapat ett öfverflödande konstverk. Men just i öfverflödet låg ett element, som kunde komma i strid med den antika andan, hvilken icke tålde ett för mycket. Sergels efterföljare skulle snart upptäcka detta och så småningom reducera for-

merna till den yttersta fattigdom. De skulle också söka sina förebilder hos en annan antik än hellenismen. Ur teoretisk synpunkt hade de rätt att göra urvalet strängare, men ändock kan den svala linjerenhet, som den senare klassicismen uppnådde, icke ersätta oss den varma och sprudlande skaparglädjen i Faunen. Genom sin koncentrerade rikedom motsvarar detta konstverk på ett fulländadt sätt den gamla Aristoteliska definitionen på skönheten som *mångfald i det enkla*.

Äfven i ett annat afseende är Sergel sina efterföljare öfverlägsen: det är i den genomförda karaktären. Ju mer konsten tenderade till sköna och flytande linjer, ju mer formerna utslätades, dess mindre blef olikheten mellan de skilda gestalterna, som alla tycktes röra sig i samma jämna rytm som på en relief af Thorvaldsen. Det är samma lugna, flegmatiska blod som flyter i allas ådror. Men Faunen är i alla leder faun, en enda splittra af hans epidermis skulle förråda hans natur. Den är en illustration till de ord af Sergel, som han skrifver till Byström: Att göra ett helt af delarna är den sanna principen i de gamles mästerverk, om hvilka, då man ser en fot eller en hand, man kan säga: se där en del af en staty med den eller den karaktären.

Af hvad jag ofvan sagt om Faunen torde, som jag hoppas, framgå att den på ett värdigt sätt ansluter sig till antiken och närmast till den hellenistiska konsten. Det är också hvad alla kompetenta forskare, Nyblom, Lange och Göthe, antagit. Däremot står den i direkt opposition till barocken. Mot barockens svulstiga former och blott på effekt anlagda komposition ställer Sergel ett kärleksfullt detaljeradt naturstudium och en på respekt för tyngdlagen grundad enkelhet i motivet. Häri ligger kanske dess icke minsta betydelse. Om man öfverhufvud skall tala om en stilblandning, hvartill man i alla fall är berättigad, därför att Sergel utgick från helt andra förutsättningar än antiken, så är det snarast rokokon, som dröjer kvar i det lilla formatet, polityren och kurvaturen. I böjelsen för svängda former mötas hellenismen och rokokon, medan de skiljas åt af den helt olika graden af grundlighet i sitt förhållande till naturen. Det kan icke vara något tvifvel om hvilken stilriktning som i Faunen behåller segern.

SERGEL OCH HOMEROS.

Sergels fantasi synes under de första Romåren med förkärlek hafva dröjt i den dionysiska ämneskretsen. Men pendeln svängde snart om till den motsatta sidan — det tyckes ha skett med nödvändigheten hos en naturlag — och från den passiva lifsnjutningens representanter inom den lägre mytologien vänder sig hans intresse till gestalter af den mest brinnande aktivitet, till Homeros' gudar och hjältar.

Nödvändigheten af att känna Homeros måste ha uppgått för Sergel samtidigt med insikten om den antika konstens betydelse. Svårigheten för honom var, att han icke var tillräckligt språklärd för att läsa Iliaden och Odysséen på originalspråket. Men det fanns godt om folk i Rom på den tiden, som kunde hålla föreläsningar om grekiska författare, och det fanns öfversättningar att rådfråga. Det fanns i Frankrike en auktoritet, Comte de Caylus, som gjort till sin uppgift att underlätta konstnärernas arbete med att finna passande antika ämnen genom en skrift, hvilken utkommit 1757 med titeln *Tableaux tirés d'Homère et de Virgile*. Den var emellertid, som namnet antyder, egentligen afsedd för målare och kunde knappast vara af någon nytta för en bildhuggare, hvilket däremot var fallet med samme författares *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture* och några andra af hans skrifter. Mellan åren 1762 och 1765 utförde den skotske målaren Gavin Hamilton en hel serie af taflor ur Iliaden, hvilka väckte Winckelmanns beundran och blefvo vida bekanta genom Cunegos gravyrer. Ett par af de häri skildrade motiven ha äfven, som vi skola se, behandlats af Sergel, nämligen Achilles' vrede öfver Briseis' bortröfvande, och Achilles begråtande Patroklos' död. Det är för öfrigt ett faktum, att Sergel redan i Stockholm tecknat ett par episoder ur Achilles' historia.

Hur Sergel först gjort bekantskap med Homeros är oss obekant, men det kan antagas, att det skett genom någon öfversättning i utdrag. Att han under Romtiden icke fått tid att lära känna honom fullständigt, torde man kunna sluta af ett bref från hans ålderdom till Abildgaard, dateradt Dömestorp den 10 februari 1797, hvilket samtidigt är ett vittnesbörd om Sergels höga uppskattning af Homeros:[1] »Jag tackar dig för att du ej glömmer oss (Sergel och Ehrensvärd) i dina studiestunder, vi förlora ej heller vår tid, ty ack, af de fem tomer af Homer, som jag medfört hit, återstå knappt mer än pärmarna. Detta skall påskynda min återkomst, ty alltsedan jag har smakat denne klassiske författare kan jag ej längre studera någon annan än min Homer. Virgilius, *plus flatteur*, må kunna behaga den gode pappa De Geer, för min del kan jag endast i den gudomliga floden hämta den djupa kunskap som väcker lif i de domnade sinnena.»

54. JUPITER OCH JUNO.
SKISS I BRÄND LERA. NATIONALMUSEUM.

Tidigare (1785) hade Sergel skrifvit om sin konstnärskamrat i Rom, den franske målaren Julien de Parme, att han var den ende, som var mästare af den stora historiska stilen, värdig att måla Homeros.

Men det förnämsta vittnesbördet om Sergels förhållande till den grekiske skalden skänkes oss dock af de skulpturer han utfört med ämnen ur de homeriska dikterna. Här kunna vi följa honom på hans studiebana och konstatera huru hans uppfattning af motiven, från att ha varit relativt ytlig och tillfällig, blir alltmera djupgående och betydande.

Det tidigaste arbete från Sergels Romtid, som direkt ansluter sig till Homeros, torde vara den lilla lerskissen af Jupiter och Juno i Nationalmuseum. *Fig. 54.*

[1] *Gothe.* Sergelska bref, sid. 24.

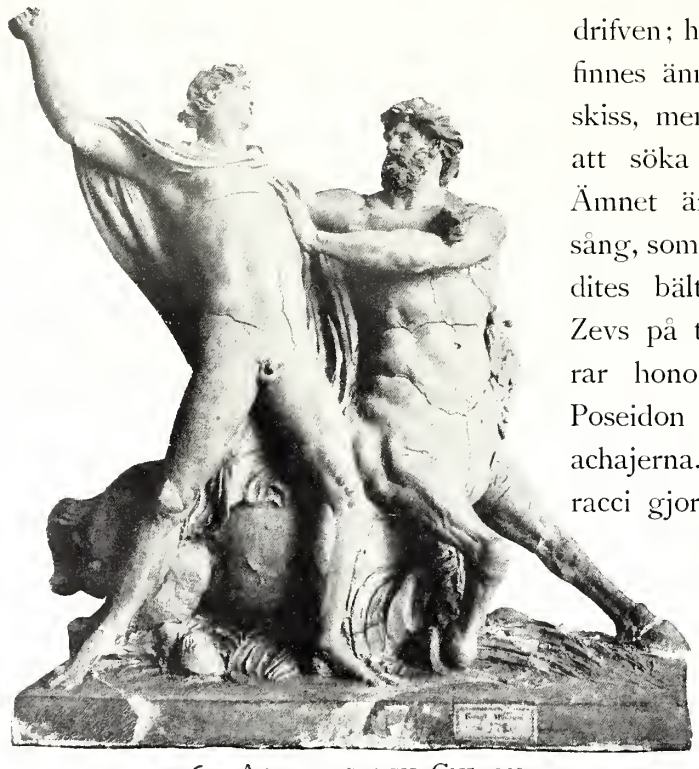
Den är första gången publicerad jämte tillhörande teckning af Kruse i *Sergel*, Teckningar utgifna af Föreningen för grafisk konst.

Att gruppen är påverkad af en målning med samma ämne i Galleria dei Carracci har redan Julius Lange påpekat. Men öfverensstämmelsen är långt ifrån fullständig, i stället för målningens lösa komposition har Sergel slutit figurerna tätare samman och sålunda fått en fullt acceptabel statuarisk grupp. Formerna äro också mindre svulstiga, endast Jupiters muskulatur är något öfver-

Fig. 55.

55. Carracci. Jupiter och Juno.
Freskomålning i Palazzo Farnese.

drifven; hufvudena äro alltför små. Det finnes ännu åtskilligt af manér i denna skiss, men felet torde till stor del vara att söka hos den målade förebilden. Ämnet är hämtadt ur Iliadens 14:e sång, som skildrar hur Hera lånar Afrodites bälte och därmed beger sig till Zevs på toppen af Ida, där hon bedårar honom med kärlek, på det att Poseidon må kunna ostördt hjälpa achajerna. Af denna skildring har Carracci gjort en sängkammarscen, medan Sergels grupp har förtjänsten att åtminstone icke uppvisa några störande profana attribut. Att Jupiter mindre ser ut som en världshärskare än som en yrkesbrottare med mag-



56. Achilles och Chiron.
Skiss i bränd lera. Nationalmuseum.

knip är något som man icke för mycket bör lägga skissens upphofsman till last.

Ett par andra skisser i terrakotta ha bägge en homerisk hjälte som den ena af hufvudpersonerna, ehuru ämnet icke direkt kan sägas vara hämtadt från Homeros. En af dem har redan omtalats, nämligen *Kentauren Chiron, som lär den unge Achilles att kasta lans*, hvarom det blifvit sagdt, att den möjligen var påverkad af en antik målning, som Sergel sett i Neapel. Den ifrågavarande målningen har bevisligen inspirerat målaren Batoni till hans tafla af Achilles och Chiron.[1] Men medan Batoni låter Achilles spela på lyra, har Sergel utbytt lyran mot lansen — en ung fransk målare i Rom, Regnault, skulle senare i stället införa båge och pilar. Ämnet var tydligen populärt, och dess val förutsatte inga litterära studier. En pennteckning till kompositionen finnes i Nationalmuseum. *Fig. 56.* *Fig. 57.*

57. Achilles och Chiron.
Pennteckning i Nationalmuseum.

Den andra gruppen framställer *Venus och Anchises* och är närmast att jämföra med Jupiter och Juno, som den emellertid vida öfverträffar. Lange vill t. o. m. häri se något af det yppersta som Sergel efterlämnat, såväl med hänsyn till komposition som form, och om man bortser från hufvudenas litenhet, torde omdömet kunna försvaras. Äfven detta ämne förekommer bland Galleria Carraccis erotiska grupper. *Fig. 58.*

Ett verkligt praktfullt arbete är den lerskiss, som framställer *Achilles vid hafsstranden*. Här har Lange varit alltför reserverad, beroende på att han tagit fel i fråga om motivet. Han har antagit — och så har efter hans exempel bland andra äfven författaren af detta arbete — att konstnären velat skildra *Fig. 59.*

[1] Hautecœur, s. 146.

den episod i Iliadens 1:a bok, där Achilles i förtrytelse öfver att Agamemnon låtit bortföra Briseis ur hans tält utbrister i klagan inför sin moder hafsgudinnan Thetis. En förnyad genomläsning af detta ställe hos Homeros har emellertid öfvertygat mig om att statyetten icke framställer denna scen utan i stället *Achilles' förtviflan vid underrättelsen om Patroklos' död*, sådan den skildras i början af Iliadens 18:e sång. Härmed bortfaller Langes invändning, att »Udtrykket lidt for meget har taget den Vending, at Helten kjeder sig saa voldsomt, at det ikke er til at holde ud». Det *är* också en likaså outhärdlig smärta som Laokoons; den homeriske Achilles skriker högt af sorg och rifver upp jorden med händerna:

58. VENUS OCH ANCHISES.
SKISS I BRÄND LERA. NATIONALMUSEUM.

Själf han i stoftet föll ner och i hela sin väldiga storlek
låg där och ryckte utaf sig sitt hår med sargande händer.

— — — — — — — — — — — — — — —

Hemskt och förfärligt han skrek; det hörde hans vördade moder
sittande nere i hafvets djup hos sin åldrige fader.

Väl hade han blifvit vred och klagat, när man bortförde hans älskarinna Briseis, men nu, när det gäller hans vän Patroklos, mister han all behärskning. Det är en äkta grekisk uppfattning af vänskap och kärlek — och Sergel var mannen att förstå den.

Den utsökta och dock blott skisserade formbehandlingen på detta arbete uppskattas till fullo af Lange: »Sergel paasætter her enhver af Overfladens Muskelformer med sin særegne lille Lerklump: de uudfyldte Sprækker imellem dem give det hele en lignende Karakter som en djærv Pennetegning.» Huruvida konceptionen skulle hafva vunnit på att utföras som staty, förefaller mig tvifvelaktigt. Sergels öfriga arbeten hafva liksom all god skulptur en sluten komposition, medan denna figur går *utom sig själf*. Armarna sträcka sig rätt ut i luften, man vet icke mot hvad. Så lefvande som skissen verkar, så outhärdlig

skulle gesten blifva i ett större format. Dock, Sergel var icke den man, som slafviskt höll sig till modellen; ifall han utfört arbetet i stor skala, hade han sannolikt ändrat vissa detaljer.

Denna skiss har något af Sturm und Drang i sig, som icke var främmande för tiden, men som knappast förut tagit sig uttryck i skulptur. Att Sergel, som trots sitt glada lynne hade anlag för melankoli, i sin ungdom genomgick själskriser, hvilka kunde erinra om den idéströmning, hvars mest bekanta uttryck

59. Achilles' förtviflan öfver Patroklos' död.
Skiss i bränd lera. Nationalmuseum.

är Goethes Werther, veta vi af hans egna bekännelser i bref och teckningar. Han var äfven i detta hänseende en föregångare. Visserligen kunna vi icke betrakta statyetten af Achilles uteslutande ur denna synpunkt, ty därtill är den alltför mycket präglad af hellenisk skaparglädje, men den vittnar i alla fall om sin mästares djupa förståelse för förtviflan och smärtan.

En handteckning i Nationalmuseum, som publicerats af Kruse och af honom tolkats som den sörjande Achilles och Briseis, har man anledning att räkna till samma period som statyetten (tekniken och papperet öfverensstämma också med ett självporträtt från ungefär denna tid). Det är ett präktigt blad med figurer *Fig. 60.*

utförda i korta, grofva bläckdrag, med en våldsamhet, som saknar motstycke i Sergels tidigare teckningar. Äfven i fråga om denna komposition är det möjligt, att konstnären velat framställa sorgen öfver Patroklos och icke skilsmässan från Briseis, i så fall skulle den knäböjande figuren vara en af de tärnor, som vun-

60. Sörjande Achilles.
Pennteckning i Nationalmuseum.

nits i krig af Achilles och hans vapenbroder. Någon absolut visshet i denna fråga synes mig vara svår att vinna.

Den hjälte, som under Achilles' overksamhet samlar på sig den achajiska härens förhoppningar och hufvudparten af diktarens sympati, är Diomedes. Honom har Sergel ägnat en staty som hör till hans allra märkligaste och konst-
Fig. 61. historiskt betydelsefullaste arbeten. Det vittnar om konstnärens förmåga att läsa Homeros med eftertanke, att han till plastiska förebilder utvalt just de båda

61. Diomedes.

Staty i gips. Konstakademien.

härligaste hjältarna i Iliaden. Han nöjer sig icke med mindre än det yppersta. Uppfylld af heroiska tankar, skapar han sålunda i blomman af sina år *den första klassiska hjältestatyn i modern tid.* Senare (1808) skulle Canova väcka ett oerhördt uppseende genom sin staty af trojanernas främste kämpe, Hektor, men mer än hälften af den ära han erhållit för det homeriska hjälteidealets återupplifvande borde rätteligen tillfalla Sergel. Den enda moderna staty af detta slag som i formellt hänseende kan uthärda en jämförelse med Diomedes är Thorvaldsens Jason (1803).

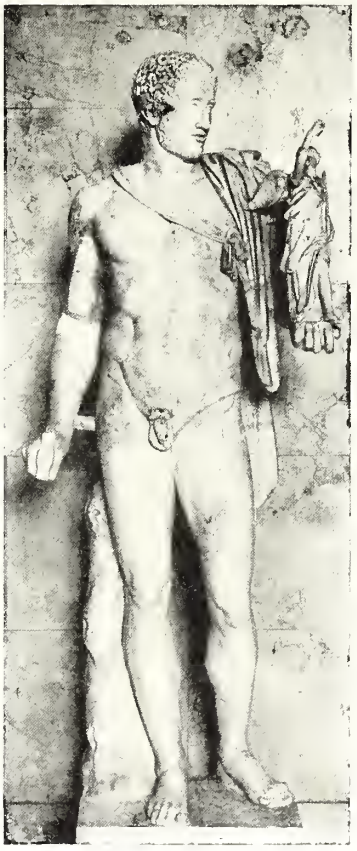
Det ingår emellertid icke i vår uppgift att skildra detta ideals historia i den senare nyklassiska konsten, såsom Lange så förträffligt gjort i sin bok om Sergel och Thorvaldsen. Att fasthålla är den af nämnda författare påvisade kontrasten till barockens extatiska grupper med alla deras lössläppta och obehärskade lidelser. Inför dessa förstår man lättast hvilket behof det var hos tiden att ändtligen få se en *man*, en bild af samlad kraft i tjänst hos en tanke. Fauner och bacchanter hade både barocken och rokokon kunnat skildra, intelligenta hufvuden likaså, men en heros, som hvarken är kokett eller brutalt muskulös, det hade den föregående konsten icke frambragt. Det var måhända mer än en tillfällighet, att nyklassicismen blef de manliga bedrifternas stil, den som hyllades af Napoleon. Hjältar och hjältedyrkan ha väl funnits i alla tider, men det klassiska hjälteidealet är det universella och öfverträffar alla andra.

Hvad nu Diomedes »väldig i härskri» beträffar, så spelar han en framträdande roll, särskildt i den s. k. »Lilla Iliaden». Det är här, som hans förnämsta bedrift skildras, rofvet af Trojas palladion, utan hvars besittning achajerna icke kunde eröfra staden. Af berättelsen framgår, att författaren till »Lilla Ilias» tydligen favoriserar Diomedes och tillbakasätter Odyssevs, hans medtäflare om äran af expeditionen. [1]

Sergel har utfört sin staty under de fruktbara åren i början af 70-talet. Vi veta det af ett bref från Björnståhl efter dennes återkomst till Rom från en Neapelresa, dateradt d. 18 febr. 1772: [2] »Vi voro glada att där få råka vår *svenske Fidias* vid god hälsa, som då höll på att arbeta på en staty, hvilken säkert skall göra honom odödlig. Den föreställer *Diomedes*, som borttager Palladium ifrån Troja; den är gjord efter den beskrifning Homerus

[1] *F. Chavannes.* De Palladii raptu. Berlin 1891.
[2] *Göthe*, Sergel, sid. 58.

gör på hjälten: allt det Homerus säger med ord, uttrycker Sergel uti mine, ställning och fierté: den synes lefvande, sola vox deest: den beundras här af alla. Jag har hört artister, oaktadt deras jalousie på utlänningar, tillstå, att detta blir den skönaste och vackraste staty, som någonsin blifvit gjord i nyare tider, efter konsternas och vetenskapernas restauration, icke en gång Michel Angelo Buonarrotis odödliga arbeten undantagna. Den gifver icke de bästa grekiska statyer efter . . . . . Herr Sergel har ock börjat en *Apollo* i marmor, som ock blifver en förträfflig bild».



62. DIOMEDES.
ANTIK STATY I MÜNCHENS GLYPTOTEK.

Som bekant har marmororiginalet till Diomedes, hvilket Sergel utförde för den engelske lorden Talbot, gått förloradt, och trots ifriga efterforskningar har det icke lyckats att återfinna det. Vi känna dock statyn ganska godt, tack vare en gipsafgjutning i Konstakademien och en terrakottamodell i något mindre storlek i Nationalmuseum, förutom en lerskiss och två penntecknings på samma ställe. Gipsafgjutningen är, som Looström påpekat, daterad 1774, icke 1771, såsom tidigare uppgifvits. Den är alltså sannolikt tagen efter det färdiga marmorexemplaret och icke efter lermodellen, som bör ha varit färdig 1772.

Det tyckes ha undgått Lange och andra forskare, att Sergel här inspirerats af den Diomedesstaty, som nu finnes i Münchens glyptotek (n:r 304) men som på 1700-talet befann sig i Villa Albani (förut hos Verospi) och återgifvits i gravyr af Lafrérie och Bracci. En replik finnes i Louvre, en tredje förlorad replik, som måhända var känd af Sergel, är afbildad i Cavaceppis Raccolta I, 9, under namnet atleta. Originalet har af Furtwängler tillskrifvits Kresilas och tillhör i alla händelser 5:e århundradet. Armarnas ställning har Sergel bibehållit oförändrad, men i fråga om benens har han bytt om höger och vänster. Vidare har han gjort gestalten yngre och lidelsefullare och låtit den blicka tillbaka *Fig. 62.*

med mera spänd oro efter fienden. Bragden är ännu icke afslutad, gärningsmannen icke i säkerhet. Den antika statyn är i uttrycket mera tillbakahållen, den moderna mera dramatisk. En af penntecknингarna visar emellertid en mera stillastående figur, i större öfverens-
Fig. 63. stämmelse med den antika förebilden.[1] Den andra penn-
teckningen har två figurer och kan därför möjligen vara
Fig. 64. påverkad af den antika reliefen med Diomedes och Odysseus i Palazzo Spada.

Sergel har lika litet i Diomedes som i Faunen gjort sig skyldig till en efterhärmning, han har tvärtom utvecklat motivet vidare. Men ännu kan man i det större gipsexemplaret spåra inflytandet af det 5:e århundradets former, särskildt i den kolonnartade halsens ansättning till kroppen, den bestämda afgränsningen af bröstmusklerna, den betonade bäckenlinjen och öfverhufvud gestaltens arkitektoniska indelning. Däremot är terrakottamodellen betydligt glattare, med finare detaljer men också vekare. Sergel har förmodligen funnit modellens formbehandling alltför läcker för en stor staty, måhända har han också, som Lange antyder, skiftat ideal under tiden. Ehuru jag för min del icke kan finna någon större likhet mellan Diomedes och Apollo del Belvedere, så är det dock ett faktum, enligt Björnståhl, att Sergel samtidigt med det första utkastet till Diomedes hade påbörjat en Apollo, förmodligen identisk med

63. Penntecknинg till Diomedes.
Ursprungligen i blyerts men sannolikt öfverarbetad under en senare period. Nationalmuseum.

Fig. 65.

64. Diomedes och Odysseus(?).
Penntecknинg i Nationalmuseum.

[1] Förutom denna Diomedestyp hade Sergel tillgång till en annan, som representeras af en staty i Coll. Malatesta (Clarac 830.2035) men som har ett helt annat rörelsemotiv. Här kunde han emellertid bättre studera palladiet, som på statyn i München är ersatt med en modern Victoria. Ännu en Diomedesteckning finnes i Köpenhamns konstmuseum.

hans kopia af Apollino. Den efterpraxiteliska glattheten hos denna och liknande antiker har sannolikt något afkylt det sjudande formintresse han visat i Faunen och gjort honom böjd för större elegans i apparitionen. Ännu ett par år, och han finner i stället det 5:e århundradets stränga formideal oöfverträffligt för skildring af en hjälte. Särskildt har han beundrat kolosserna på Monte Cavallo med deras patetiska och storslagna stil. Möjligen har han, liksom senare Thorvaldsen, kopierat en af dessa figurer i förminskad skala; åtminstone finnes det tradition för att en dylik kopia, som äges af Konstakademien, skulle vara af Sergel.[1] Diomedes har alltså följt samma kurva som konst- *Fig. 66.*

65. DIOMEDES.
PROPORTIONSMODELL I TERRAKOTTA. NATIONALMUSEUM.

66. EN AF DIOSKURERNA PÅ MONTE CAVALLO.
FÖRMINSKAD KOPIA I GIPS. KONSTAKADEMIEN.

[1] *Lange*, sid. 40.

närens egen smak, hvilken i tur och ordning söker anknytningspunkter hos hellenismen, Praxiteles och Fidias (2:a, 4:e och 5:e århundradet). Riktigt lyckligt omsmälta äro trots allt icke intrycken, kanske beroende just på deras olikhet. Den utförda statyn är en smula torr och summarisk. Men hvad som icke kunde vara bättre, det är rytmens ypperliga anpassning till ämnet, den spänning, som förnimmes i hvarje del af gestalten, dess samlade uttryck af mod och trots.

Att Sergel ganska grundligt känt till både Iliaden och Odyssén bevisas ytterligare af några teckningar i Köpenhamns Kobberstiksamling, hvilka behandla Hektors afsked från Andromache, Odyssevs och Nausikaa samt Odyssevs' upptäckt af den förklädde Achilles på Lemnos. Till den homeriska ämneskretsen hör slutligen också det motiv, som konstnären skildrat i *Mars och Venus*, hvilket arbete behandlar den episod i Iliadens 5:e sång, där kärleksgudinnan sårad af Diomedes' lans sjunker i krigsgudens armar. Men då detta är en gruppkomposition, få vi den bäst förklarad genom att spara den till ett kommande kapitel för en jämförelse med Amor och Psyche.

ROMERSKA TECKNINGAR OCH STUDIER.

Sergel var en af de flitigaste tecknare. Han har efterlämnat bortåt 2,000 handteckningar, af hvilka Nationalmuseum äger c:a 700, medan de öfriga dels bevaras hos hans efterlefvande släktingar, dels äro skingrade för alla vindar. Tecknandet var för honom icke blott en hjälp vid hans studier, det var ett naturligt uttrycksmedel, hvarigenom han gaf utlopp åt sin glädje eller sorg och improviserade fria fantasier, ungefär som en musiker, hvilken spelar ett instrument. Häraf följer att icke alla af Sergel utförda skisser göra anspråk på konstnärlig fulländning, tvärtom utmärka sig många af dem för en vårdslöshet, som skulle göra dem nästan värdelösa, ifall de härstammade från en mindre intressant mästare. Andra höra återigen till de bästa teckningar i konstens historia. Ja, i ett afseende äro de nästan enastående, det är i konstnärens fullständiga frihet från pose, hans förakt för onödiga utsmyckningar, hvilket gör att han endast utsäger nätt och jämnt så mycket, som är nödvändigt för att klargöra en tanke, och därmed punkt.

Thorvaldsen var också en ypperlig tecknare, ja man kan säga, att hans bästa blad äro *skönare* än Sergels och hafva en mera harmonisk afrundning, medan de samtidigt ha en must och kraft, som ibland gingo förlorade, när idén kom till utförande i marmor. Men Sergels förtjänster äro af ett annat slag: utom hans skarpa uppfattning och hans humor är det naturligheten i föredraget: han tecknar som fågeln sjunger, däraf charmen i hans flyktigaste utkast.

Att tolka och datera alla blad af hans hand är ett arbete, som erbjuder forskningen många hårda nötter att knäcka. Härvid ha förtjänstfulla bidrag lämnats af i främsta rummet Nyblom, Göthe, Looström och Kruse, hvilken sistnämnde utgifvit en särskild publikation öfver Sergels handteckningar, tyvärr af-

slutad med två häften på grund af utgifvarens död.[1] Men massan af dessa blad väntar ännu på sin kritiska behandling. Största svårigheten erbjuder dateringen, icke minst på grund af en bland Sergelteckningarnas förtjänster, deras frihet från manér och under vissa epoker återkommande modedrag. De hållpunkter för tidsbestämningen, som lämnas af papperets vattenstämplar, äro natur-

67. Två kvinnor omfatta en vas.
Rödkrita. Nationalmuseum.

ligtvis icke utan sitt värde men ytterligt osäkra. Nationalmusei arkiv bevarar en del anteckningar af Göthe om vattenstämplarna på de af Sergel använda papperssorterna, och i Kruses publikation ha på denna grundval uppbyggts åtskilliga hypoteser. Men då ingenting hindrar att Sergel i hemlandet låtit införskrifva utländskt papper och haft olika sorter på lager, så får man naturligtvis behandla denna fråga med stor försiktighet.

[1] *Sergel.* Teckningar i Nationalmuseum, utgifna af Föreningen för grafisk konst.

I vissa fall kunna vi dock af vattenstämplarna draga några slutsatser. När man t. ex. bland Sergels teckningar finner en sörjande figur vid en urna, så kunde man lätt förledas att häri se ett utkast till det Campbellska eller Sahlgrenska grafmonumentet i Göteborg, men då dessa arbeten utfördes före utresan och teckningen är gjord på romerskt papper, så faller hypotesen åt-

68. TRE KVINNOR BÄRA EN SNÄCKA.
FONTÄNUTKAST. KOLTECKNING. TILLH. FRU S. SERGEL.

minstone i fråga om denna figur, medan man inför andra blad med sörjande kvinnogestalter kan vara oviss.

En tillförlitlig datering af Sergels handteckningar kan emellertid endast byggas på inre grunder genom en noggrann stilistisk analys och aktgifvande på den ämneskrets, ur hvilken motiven äro hämtade. Här skola vi endast utvälja några blad, som kunna anses särskildt karakteristiska, och framför allt

69. STUDIE EFTER ALEXANDERS OCH ROXANES BRÖLLOP, MÅLNING AF SODOMA I VILLA FARNESINAS ÖFRE VÅNING.
RÖDKRITSTECKNING TILLHÖRANDE FRU S. SERGEL.

ligger det i vårt intresse att följa Sergels studier under den för hans utveckling så afgörande Romtiden.

Vi ha redan gjort bekantskap med några teckningar, som på grund af sitt ämne måste vara utförda i Rom; till dessa kunna vi lägga massor af andra, som jag för större öfverskådlighets skull vill indela i vissa grupper. De tidigare äro i regel utförda i det genom Bolognaskolan men äfven genom akademiska kretsar i Frankrike (Bouchardon) populära rödkritsmaneret, de senare däremot i tusch och lavyr.

a. *b.*

70. KVINNLIGA DRAPERIFIGURER.
SPÅNGA.

Den första gruppen af teckningar omfattar *fontäner, vaser och andra dekorativa utkast*. De äro nästan alla utförda i rödkrita, formerna hafva ett kvardröjande tycke af rokoko, förebilderna äro att söka bland Roms fontäner, men de självständiga uppslagen äro många och fantasirika. Hit höra Två kvinnor omfattande en vas,[1] *Fig. 67.* Man och kvinna omkring en äggformig urna,[2] *Fig. 68.* Tre kvinnor bärande

71. KENTAUR OCH NYMF.
RÖDKRITSTECKNING I NATIONALMUSEUM.

en snäcka på en rund basis,[3] Manlig figur på ett entablement,[4] Två liggande figurer som spruta vatten.[5] Den sistnämnda är tydligen påverkad af Berninis fontänfigurer på Piazza Navona, hvilka aftecknats af bl. a. Edmé Bouchardon och alltså tyckas ha tillhört den fransk-romerska studiekursen.

Nästa grupp omfattar *studier efter målningar*. Hit höra framför allt de redan omtalade teckningarna efter Carracci och Rafael, af hvilka två utmärkta

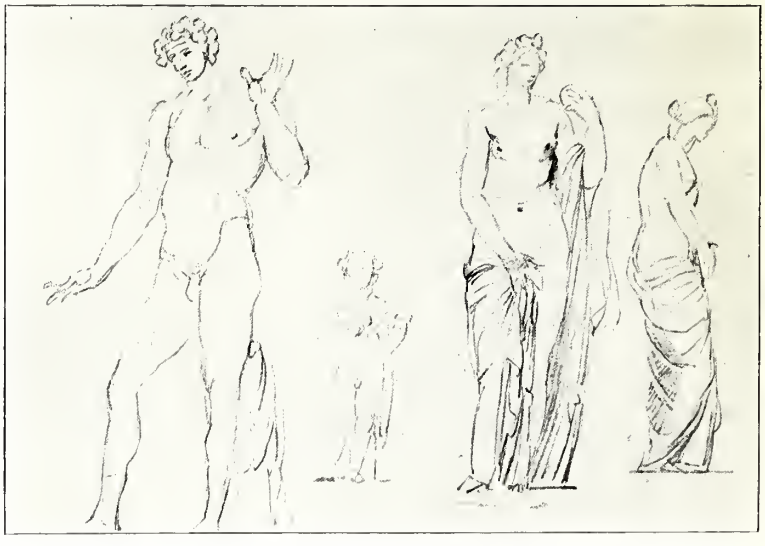
[1] N. M. [2] Fru Sergel. [3] Fru Sergel. [4] Fru Sergel. [5] Fru Sergel.

72. Stående faun.
Rödkritsteckning. Tillhörande fru S. Sergel.

Fig. 69.

exemplar, »Dionysos med tigerspannet» och en studie ur Disputa bevarats, medan de flesta andra efter Domenichino o. s. v. gått förlorade. Hos fru Sofia Sergel finnas två studier i blyerts efter målningar, en S. Michael och en ängel, den senare efter Lazarino, samt en utmärkt rödkritsteckning efter Sodomas tafla Alexanders och Roxanes bröllop. Göthe omtalar också två teckningar efter Michelangelos sibyllor i Sixtinska kapellet.

Mycket talrika äro som man kan vänta *studierna efter antiken*. En skissbok med ett Minervahufvud på omslaget (hos fru Sergel) innehåller afbildningar af antiker i Villa Ludovisi, Villa Piombino, Villa Negroni, Villa Farnesina (Bacchus), Villa Pamphili och Villa Borghese. Här återfinnas bl. a. den s. k. Hestia Giustiniani och den Vatikanska »Sardanapal», dessutom etruskiska vaser m. m.



73. Två Venusfigurer, en gosse och en yngling.
Teckning tillhörande fru S. Sergel.

Fig. 70.

Ett par kvinnliga draperifigurer (tusch) finnas på Spånga; Na-

74. FLORA HÅLLANDE BLOMMOR I FAMNEN. RÖDKRITA. NATIONALMUSEUM.

tionalmuseum äger den förut nämnda rödkritsteckningen Kentaur och nymf[1] samt en liggande Hermafrodit, Fru Sergel 3 statyutkast till en stående Faun, med vinsäck under vänstra armen och trädstöd, ett Bacchuståg med kentaurer (blyerts), Två dansande mænader (rödkrita) efter relief, Venus med äpple, Herkules, Hygiea, Kentaur och nymf (rödkrita, runda flyktiga linjer), 6 prof på antika frisyrer, en antik marmorvas o. s. v. En teckning med en Venustorso har t. o. m. utsatta siffror för proportionerna. *Fig. 71.* *Fig. 72.* *Fig. 73.*

Det är karakteristiskt för Sergel, att han har svårt för att vara en slafviskt trogen kopist — många ha lyckats vida bättre i detta afseende än han. Han föredrager att göra om förebilderna efter sitt eget hufvud, att skapa vidare på den grundval han funnit god. Häraf alla hans *antikiserande kompositioner*. Bland teckningarna finnas mångfaldiga blad af detta slag, ibland af den originalitet, att man beklagar att de icke blifvit utförda i marmor eller brons. Nationalmuseum äger, utom de tidigare nämnda Mercurius och Psyche, Bacchus som barn, ridande på en gumse, och Blomsteroffer vid ett altare, äfven några staty-

75. LIGGANDE BACCHANT. STATYUTKAST. NATIONALMUSEUM.

[1] En framställning i relief af detta ämne, antagligen af en elev till Sergel, finnes enl. Göthe i Schröderheimska huset vid Nybrogatan i Stockholm.

Fig. 74. utkast: »Le repos du Héros» (ett slags motstycke till Diomedes), Flora hål-
Fig. 75. lande blommor i famnen (rödkrita), Liggande bacchant, Venus och Amor på
Fig. 76. en rund piedestal (rödkrita), Dionysos, stödd af en yngling och åtföljd af en panter (rödkrita), och Jupiter stående, med viggar och örn (rödkrita; de båda senare hos Kruse VI, 7 o. 8), samt åtskilliga friare kompositioner: Ceres
Fig. 77. och Pomona, Persevs och Andromeda, Minerva och Mars, Ifigenias offrande, Den sårade Filoktet (alla dessa i tuschlavyr) samt en graciös, litet rokokoartad
Fig. 78. teckning af den sofvande Bacchus, utförd med tunna spröda tuschlinjer och lätt lavyr. Hos fru Sofia Sergel finnes ett statyutkast af en stående mansfigur, stödd mot en pelare (dat. Rom 22 aug. 1770), en körande figur i rödkrita (Natten, Selene?), Euterpe med flöjt (blyerts), sittande Paris med äpple (bläck), Herkules med två tjurar, sittande Juno med på-
Fig. 79. fågel (blyerts), Fortuna (Ceres?) med ymnighetshorn (blyerts) samt 3 blad, som genom sin ovala form likna förstorade
Fig. 80 och 81. kaméer: Bacchant (rödkrita), Offrande kvinna (blyerts), Bacchant och amorin (blyerts), dessa tydligen sammanhörande, med vacker rytm, men med alltför små hufvuden. Hos fru Sergel finnes också blyertsskissen Satyr och nymf, liknande reliefen på Spånga, som emellertid ännu mera öfverensstämmer med en rödkritsteckning på samma ställe, i hvilken dock nymfens plats intagits af en satyr.

76. Dionysos, stödd af en yngling och åtföljd af en panter.
Rödkrita. Nationalmuseum.

Slutligen bör nämnas att Sergel vid sidan af sina allvarliga studier redan under Romtiden flitigt dyrkade *karikatyren* och genren. Till dessa blad, som spegla hans dagliga lif i Rom, räknas några mycket bekanta, såsom Sergel vid sin
Fig. 82. vinflaska, Sergel saltande oxtungor (1770), Sergel gående på käppar, plågad af gikt, Hertig Fredriks amourette i Rom, Italienska munkar, Hushållerskan Lu-

77. Ceres och Pomona.
Nationalmuseum.

78. Sofvande Bacchus.
Nationalmuseum.

cia och Signora Maria Sebastiani (alla dessa i Nationalmuseum). Andra äro mig veterligen icke reproducerade. Bland dessa en Mordscen, Romerska fäktare, Romersk Pulcinella, Villa d'Este (N. M.) samt i fru Sofia Sergels ägo en gammal Italiensk kvinna med slända och ännu ett porträtt af Signora Sebastiani.

79. Fortuna eller Ceres (?) med ymnighetshorn.
Blyertsteckning. Tillh. fru S. Sergel.

Vid sidan af penna och ritstift öfvade sig konstnären flitigt med modellerpinne och mejsel och utförde åtskilliga skulpturarbeten, som mera hafva karaktären af studier än af självständiga skapelser. Till dessa höra först och främst hans *kopior efter antiken*. Bland dessa är den mest bekanta
Fig. 83. *Apollino*, som enligt Björnståhl var påbörjad 1772. De franska skulptörerna i Rom hade skyldighet att utföra en antikkopia, och då svenska riksdagen beviljade Sergel respengar, hade Sekreta utskottet uttalat en önskan, att han skulle kopiera några antika statyer för slottet i Stockholm.

Med någon synnerligen stor värme har väl Sergel knappast gått till detta osjälfständiga men nödvändiga arbete, åtminstone ser det så ut af resultatet. Apollino är som kopia icke dålig, men kall och torr som de flesta antik-kopior från 1700-talet. »Originalet» är visserligen också en kopia och icke det egenhändiga arbete af Praxiteles, som det gällde för på Sergels tid i Villa Medici, men det är dock icke något tvifvel om att den antika kopian är att föredraga framför den moderna.

Fig. 84. Vidare har Sergel kopierat Herkules Farnese, men i liten skala och som relief. Huruvida den förut nämnda Dioskuren i Konstakademien verkligen är af Sergel, som traditionen säger, är alltså ovisst. Slutligen finner man i »Förteckning på Kgl. Målare- och Bildhuggare-Akademiens samlingar af böcker,

80. Offrande kvinna.
Blyertsteckning tillh. fru S. Sergel.

81. Bacchant och amorin.
Blyertsteckning tillh. fru S. Sergel.

82. Sergel saltande oxtungor i Rom 1770.
Nationalmuseum.

estamper, statyer, byster, bas-reliefer m. m.», Stockholm 1806 (N. M:s bibliotek) följande arbete: »Gladiatorn, anatomiserad af Hof-int. Sergell (2 ex.)». Men huruvida denna vid undervisningen använda écorché blifvit utförd under Romtiden, är oss obekant. Den kan ju också ha blifvit gjord efter gipsafgjutning i Stockholm.

Fig. 85. Till de antikiserande kompositionerna hör ett litet arbete i relief, en knäböjande Amor med båge i Nationalmuseum, som möjligen kan räknas till Romtiden. En annan relief, en »Saturnusfest» (Spånga), är väl knappast af Sergels hand, utan ett slags souvenir från Rom af någon annan konstnär, som varit *Fig. 86.* där nere. »Saturnusfesten» (namnet läses på baksidan) föreställer i själfva verket Bacchus, stödd på tyrsosstafven med en lyraspelande kvinna vid sin sida, omgifven af flöjtspelare och danserskor. Figurerna, särskildt de flöjtblåsande, äro direkt påverkade af antika reliefer. Kompositionen, som upptager en liten förgylld gipsplatta (73×19 cm.), har af någon mera

83. Apollino.
Marmorkopia efter antiken.
Nationalmuseum.

84. Kopia i relief af Herkules Farnese.
Bränd lera. Nationalmuseum.

85. Bågskjutande Amor.
Relief i bränd lera. Nationalmuseum.

handtverksmässig hand (måhända af J. B. Masreliez, broder till Louis Adrien Masreliez?) omsatts i marmor på cheminén i Hvita hafvet på Stockholms slott, där dock figurerna blifvit mera åtskilda från hvarandra för att kunna utfylla den större ytan.

De skulpterade porträtten från Romtiden äro däremot fåtaliga: hittills känner man med säkerhet blott tre: Björnståhl, Hertig Fredrik Adolf och en okänd man, som af Looström förslagsvis identifierats med den danske bildhuggaren Wiedewelt, hvilken dock lämnat Rom redan 1758. De utmärka sig, särskildt porträtten af Björnståhl och den okände, för en frisk, liffull naturalism, med en af romerska kejsarporträtt något influerad hårbehandling.

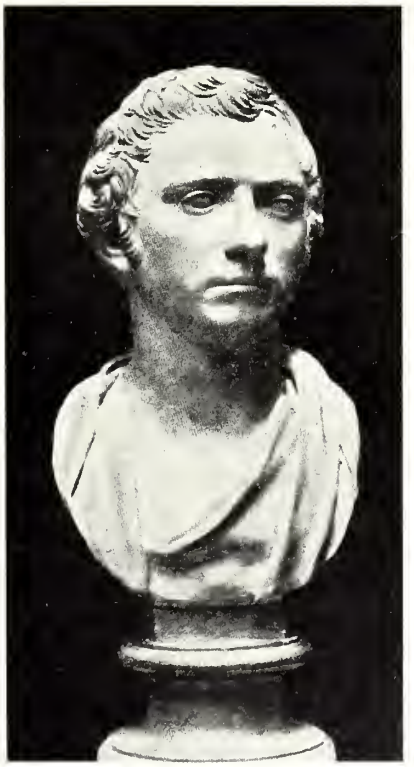
Fig. 87.

Ett porträtt som gått förloradt är den byst af en okänd dam, som synes på teckningen med Sergel saltande oxtungor (1770).

Hvad kurfurst August af Sachsen sade om Winckelmann: »Denna fisk skall komma i sitt rätta vatten», kunde man också tillämpa på Sergel och hans för-

86. Dionysos med sitt följe.
Relief i bronserad gips, af okänd konstnär. Spånga.

hållande till Rom, därom vittna hans teckningar och studier. Det var icke utan en stilla klagan öfver hvad han gått förlustig, som han på äldre dagar i hemlandet skref att i Rom kände konstnären vid hvarje steg en mening med att vara konstnär, i Rom borde han födas, lefva och dö. En annan gång skrifver han till Abildgaard: Du har rätt i att vistelsen i *Rom* aldrig skall glömmas så länge minnet finnes. Vi kunna säga tillsammans: »*Ces beaux jours sont passés* et ne reviendront jamais.»



87. Porträtt af en okänd.
Byst i terrakotta. Nationalmuseum.

AMOR OCH PSYCHE, MARS OCH VENUS.

I Sergels bibliotek, af hvilket ännu några volymer finnas kvar på Spånga, märkes en bok med kopparstick efter Rafaels målningar ur Psyches historia (Antonio Salamanca exc.). Ett annat bevis för att den store urbinarens tolkningar af Psychesagan djupt intresserat konstnären är den tidigare omtalade terrakottaskissen Mercurius och Psyche på Fullerö.

Sergels bekantskap med sagan daterar sig alltså från de allra första åren i Rom, men det torde varit nära midten af 1770-talet som han på allvar tog itu med uppgiften att göra den till ämne för en statuarisk grupp. Det gällde först och främst att bland dess många episoder utvälja den mest lämpliga, och vi sågo att Sergel till en början hade stannat vid den af Rafael skildrade scen, där Psyche af Mercurius föres upp till Olympen. Men hvad som hos Rafael får sitt intresse och sin förklaring genom sitt samband med en hel bildkrönika af 12 kompositioner kunde knappast anses tillräckligt betydande att representera hela sagan i ett enstaka skulpturverk. Det var obetingadt ett lyckligt grepp af Sergel att han ändtligen utvalde en mera tillspetsad situation — hvilken dessutom icke har behandlats i Rafaels Farnesinamålningar — nämligen den, då Amor i vredesmod lämnar Psyche efter att ha blifvit väckt af den heta oljedroppen från hennes lampa. Detta är dramats peripeti. I det förflutna ligga kärleksscenerna på berget Ida och den ödesdigra stund, då Psyche, drifven af sin kvinnliga nyfikenhet och sina systrars misstro, smög sig till Amors bädd med den brinnande lampan för att betrakta sin älskades anlete — i framtiden skymtar Olympen och den slutliga försoningen. Den jordiska kungadotterns afsked från den odödlige guden, Själens smärtsamma skilsmässa från Kärleken, ett stort ämne för en stor konstnär.

88. Amor och Psyche.
Skiss i bränd lera. Nationalmuseum.

Det var närmast två uppgifter som förelågo för skulptören — förutom skildringen af det rent andliga innehållet — nämligen att på ett öfvertygande sätt framställa den *sväfvande rörelsen* och att utföra en *rundkomposition*, en grupp som kunde ses från alla sidor. Sergel har först efter åtskilligt experimenterande funnit lösningen. Den första skissen i Nationalmuseum visar Amor *gående*, *Fig. 88.* med från Psyche bortvändt ansikte och med ett uttryck närmast som en vredgad gosse. Psyche har här ett draperi liknande den antika gruppens på Kapitolium, men är alltför *Fig. 89.* vuxen i förhållande till sin moitié. I nästa skiss äro figurerna mera jämnstora och den betydelsefulla ändringen gjord, att Amor vänder ansiktet mot Psyche, men ännu är hans rörelse, ehuru snabbare, bunden vid marken. Först i det utförda arbetet har Sergel fått fram hvad han menat — hvilket icke synes mig vara hvad Lange m. fl. antagit, nämligen ett flygande, utan det sista ögonblicket på jorden, innan gestalten höjer sina vingar och sväfvar bort från den stoftbundna varelsen vid sin sida. Ännu äro vingarna sänkta och fotsulan tryckt mot marken, men den uppåtriktade rörelsen har redan begynt i alla leder, och att farten skall ökas, det säger oss rytmen. Häri ligger — såvidt jag uppfattar saken — just det vackra i Amors rörelse; om däremot vingarna, som Lange ville, vore höjda, *då* vore förvisso fötternas kvardröjande vid marken en motsägelse.

89. Amor och Psyche.
Antik marmorgrupp. Kapitolinska museet, Rom.

För sväfvande eller halft sväfvande figurer hade Sergel åtskilliga förebilder att välja på, utom Rafaels målning

framför allt Leochares' Ganymedes och Berninis Apollo och Dafne. Hans eget arbete går medelvägen mellan dessa båda och uttrycker hvarken ett prononceradt sväfvande som den antika gruppen eller en kapplöpning som den moderna. Hvad han vill skildra är en gestalt, som naturligt och osökt lösgör sig från jorden i kraft af sitt andliga väsen.

Den andra uppgiften, att skapa en rundkomposition, har Sergel endast delvis lyckats med. Men man får icke vara pedantisk i detta afseende, ty *alla* plastiska grupper, antika som moderna, hafva sina mer eller mindre lyckade sidor och vanligen *en* bestämd face-sida. Härvidlag kan det icke förnekas att barockkonsten, delvis på grund af sin fördomsfrihet i fråga om lemmarnas vändning och vridning, lyckades åstadkomma mästerverk i fråga om rundkomposition, hvilka just på denna grund lämpa sig ypperligt till uppställning i det fria. Därför har barocken blifvit fontänernas och parkstatyernas stil par excellence. I denna barockkonst, särskildt dess talrika enleveringsgrupper, härskade ofta en s. k. *spiralkomposition* med en uppåtriktad korkskruf-artad rörelse. Sergel kände detta slags spiralkomposition från flera håll, bl. a. från Bouchardons enleveringsgrupper för slottet i Stockholm, och man skulle kunna säga att minnet däraf dröjer kvar som en aning — men också blott som en aning — i Amor och Psyche samt senare i Mars och Venus. Men på tal om den sistnämnda få vi längre fram se att den är betydligt mera påverkad af antiken, som icke heller var främmande för detta slags komposition.

Att Sergels förebilder äro att söka hos antiken och icke hos barocken, det har jag redan haft tillfälle att framhålla i fråga om Faunen. Hvad Amor och Psyche beträffar, så äro intrycken från antiken så skickligt omsmälta, att man löper fara att misskänna dem. Så har det sagts att Amors hufvud skulle likna Antinous-typen, detta kan möjligen vara sant i största allmänhet, ehuru jag finner större likhet med Annius Verus och andra romerska barnporträtt — särskildt är håret helt olika Antinousbildernas. Men hvad som icke sagts och som dock ligger nära till hands, det är att Sergel haft några förebilder för den kroppsliga gestaltningen af Amors och Psyches figurer. I fråga om den förra är det helt naturligt att han studerade den praxiteliska Eros från Centocelle
Fig. 91. och dess bättre bevarade replik i Palazzo Farnese (nu i Neapel), bl. a. därför att denna typ framställer en yngling af ungefär samma ålder som Sergels figur och icke ett barn som Amor i den kapitolinska gruppen. Hvad Psyche beträf-

90. Amor och Psyche.
Grupp i marmor. Nationalmuseum.

far, så är det mindre väsentligt att han för hufvudets skull studerat antika Venusbilder, men hvad som är af vida större intresse är att kroppsställningen tydligen återgår till en »Vénus accroupie». Två sådana funnos i själfva Farnesina, och Sergel kunde alltså beskåda dem omedelbart efter Rafael. Typen återgår enligt nyare forskningar till en staty som konungen af Bithynien lät sin hofbildhuggare Doidalsas utföra, då han icke kunde få köpa den knidiska Afrodite, trots att han erbjöd sig betala Knidos' hela statsskuld. Egendomliga skickelse, att en sentida nordisk konstnär skulle i en grupp söka att förena både Praxiteles' och Doidalsas' konst. Det är ett rent antikt drag hos Sergel, detta att han förstår att se och tillägna sig stor konst utan att någonsin blifva en efterhärmare. Om honom gäller hvad Ludovico Carracci sade, då man frågade honom hvilken konstnär han skattade högst: Den», svarade han, »som förstår att tillägna sig det bästa af de bästa.» *Quello, disse, che il meglio da migliori togliando saprà approfitarsene.*[1]

Fig. 92.

91. Eros af Centocelle-typen. Antik kopia efter Praxiteles. Neapel.

92. »Vénus accroupie». Modern kopia efter antiken af Coyzevox. Louvre.

Det kan nämligen icke betviflas att Amor och Psyche är en själfständig och stor skapelse. Ingen »Venus accroupie» har Psyches flickaktiga, föga utvecklade former, ingen Amor af Centocelletypen öfverensstämmer fullständigt med Sergels Amor — framför allt är hufvudtypen en annan — ehuru likheter föreligga i fråga om vingarna, ställningen, åldern och uttrycket. Icke förgäfves blef detta konstverk Sergels populäraste, af hvilket han på beställning fick utföra icke mindre än 6 förminskade kopior — naturligt nog med olika grader af entusiasm.[2] Helt visst är Faunen öfverlägsen i formbehandlingen, kanske därför att Amor och Psyche blifvit öfverarbetad och afslutad under en kyligare stilperiod,

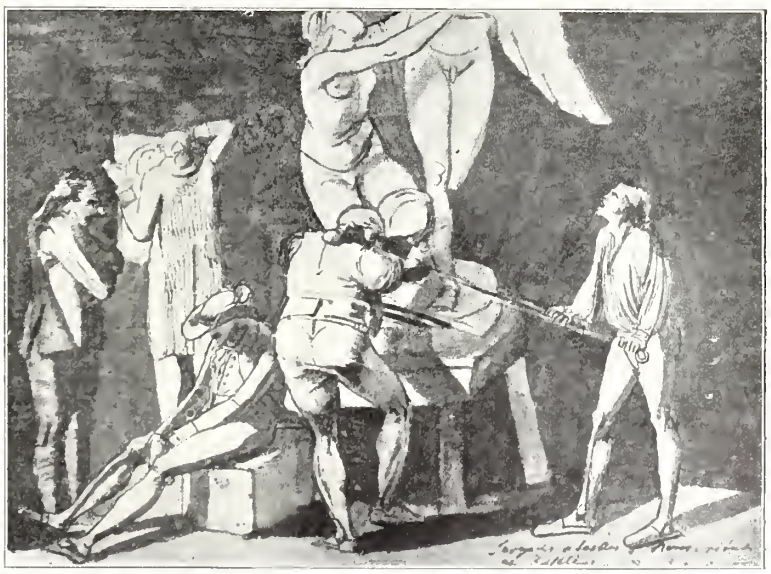
[1] Citeradt i Goethes Winckelmann sid. 163.
[2] Uppräknade i Göthes Sergelbok, sid. 70—71.

och visserligen lämna detaljerna rum för anmärkningar, om också knappast för Nybloms tadel af Psyches alltför betonade sinnlighet. Men hvad som icke kan få nog pris, det är uttrycket för det rent mänskliga innehållet: denne älskare som med sorg i själen drager bort och vänder sig om med ett obeskrifligt uttryck af obeveklighet och ömhet, denna älskarinna som med den yttersta kelenhet söker uppväcka kärlekens låga på nytt och som är helt förkrosselse, trånad, hängifvenhet. Aldrig hade kärlekens väsen fått en mera poetisk tolkning i marmor, det skulle då vara i något antikt konstverk, som reliefen med den efter sin maka tillbakablickande Orfevs. Dessa gestalter förefalla oss som uppenbarelser från en värld af evig ungdom . . . . .

»en dröm om gyllne åren, en gång i lifvet af hvart hjärta drömd».

Och icke för intet är det denna grupp som besjunges af Kellgren, då han besökt Sergel i hans atelier:

Psyche! . . . Se där, ack! — tröstlös — hvar hon ligger
på knä för Kärleks-Gudens fot,
och tillgift af en älskling tigger
att hon dess råd ej tog emot.
— — — — — — — — — — —
Skryt, Sverige, du en Phidias har
som fått den gamles snille ärfva!
Gläds, Sergel, du som ämnad var
att lefva i de sälla dar,
då Konsterna sin lön i Svea Land förvärfva!



93. J. H. Füssli.
Sergels atelier i Rom.
Laverad penncteckning.
Nationalmuseum.

Jag skall endast tillägga en anmärkning angående tiden för arbetets utförande. Gruppen i Nationalmuseum är daterad 1787, men då man vet att Sergel påbörjade marmorhuggningen redan i Rom, har man följdriktigt antagit att han fört arbetet med sig hem ofullbordadt. En teckning af J. H. Füssli (publicerad af Göthe) från tiden 1776—77 framställer Sergels atelier i Rom med konstnären arbetande på Amor och Psyches grupp, medan Füssli och ett par konnässörer synas till vänster och en medhjälpare till Sergel tyckes vara i färd med att spruta vatten på gruppen till höger. Vattensprutningen förefaller ju att tyda på ett arbete i lera, alltså en ateliermodell i slutgiltig storlek (jfr Göthe, sid. 66—68). Men jag kan icke neka till att jag kommit att tvifla en smula på existensen af en dylik större lermodell, sedan jag uppmärksammat innebörden i de ord af Sergel som han skrifver till Byström 1811 angående vikten af att arbeta i marmor:[1] »Jag ber Er hälsa Marianno, om det är han som grofhögg Psyches grupp åt mig, så är han ett utmärkt subjekt, arbetsam och noggrann. Om Ni genom Marianno kunde leta reda på den, som punkterade ut gruppen, hvilket var mycket svårt att göra efter den lilla modell, som Ni känner — men den karlen är ensam i sitt slag för sin noggrannhet med måtten —, så hälsa äfven honom. Jag högaktar i sanning dessa båda skulptörer.»

Fig. 93.

94. AMOR OCH PSYCHE.
PROPORTIONSMODELL I BRÄND LERA. NATIONALMUSEUM.

Häraf tyckes framgå att Sergel, utom skisserna, endast utfört en noggrann mindre modell i lera (den som nu finnes i Nationalmuseum), efter hvilken

Fig. 94.

[1] *Nyblom.* Anf. arb. sid. 28.

såväl den stora marmorgruppen som de sex smärre marmorexemplaren blifvit utförda. Modellen bör ha varit färdig före 1774, året för Ludvig XV:s död, som omintetgjorde den för Madame Du Barry gjorda beställningen på marmorgruppen. Två år därefter öfvertogs beställningen af Gustaf III, som emellertid aldrig fick gruppen utlämnad till sig, därför att Sergel icke ville betrakta den som färdig utan behöll den för öfverarbetning i sin atelier, där den stod ännu vid konstnärens död 1814. Gustaf hade i samråd med arkitekten Desprez planerat ett särskildt litet tempel åt Amor och Psyche i Hagaparken, till hvilket ritningarna ännu finnas i behåll — sannolikt icke utan tanke på kärlekstemplet vid Trianon med Bouchardons Amor.

95. DESPREZ.
TEMPLET ÅT AMOR OCH PSYCHE VID HAGA.
AKVARELL I NATIONALMUSEUM.

Sergel fick många efterföljare i behandlingen af Psychesagan, och då en jämförelse är ganska belysande för hans konstnärliga betydelse, vilja vi granska åtminstone några af andra bildhuggares tolkningar. Mest bekant är Canovas grupp i Louvren, daterad 1793. Dess former äro mjukare, sinnligare än i Sergels grupp, mera flytande men en smula vaxartade. Gesten är oändligt *Fig. 90.*

smeksam och graciös, men uttrycket är icke liffullt, ansiktena äro döda. Gruppen har endast frontalkomposition och är omöjlig bakifrån, den saknar slutenhet och är, som Thorvaldsen föraktfullt sade, komponerad som en väderkvarn. Vingarna ha ingen annan funktion än att flaxa. Och dock vore det orätt att frånkänna detta verk en viss fjärilsartad skönhet, ologisk visserligen, men äkta poetisk. Det är i alla händelser intressantare än hans andra version af sagan, en omsmältning af den kapitolinska gruppen, men med mera vuxna figurer.

96. CANOVA.
AMOR OCH PSYCHE. MARMORGRUPP. LOUVRE.

Pajous Psyche af 1785 skildrar rätt och slätt en öfvergifven älskarinna, skickligt modellerad, men utan etisk innebörd trots den filosoferande inskriften: *Psyché perdit l'Amour En voulant le connoitre.*

Fig. 97.

97. PAJOU.
PSYCHE. MARMORSTATY. LOUVRE.

98. DELAISTRE.
AMOR OCH PSYCHE. MARMORGRUPP. LOUVRE.

Ett annat motiv ur sagan behandlar Delaistre i sin grupp af Psyche betraktande den sofvande Amor. Det är en rundkomposition men som sådan misslyckad, trots förtjänster i öfrigt.

Fig. 98.

Intet af de nämnda arbetena uthärdar en jämförelse med Sergels mästerverk; detta är ett vittnesbörd om styrkan af hans skaparkraft så godt som något annat.

Mars och Venus utfördes af Sergel i proportionsmodell under Romtiden, men blef huggen i marmor först långt efter hemkomsten, på hans ålderdom. Den omtalas som färdig så sent som 1812, två år före konstnärens död.[1] Intet *Fig. 99.*

99. MARS OCH VENUS.
GRUPP I MARMOR.

under alltså, om den utförda marmorgruppen icke har den friskhet som utmärker Sergels tidigare verk, utan har fått något af den litet kyliga glatthet som man finner i arbeten af Byström och de andra senklassicisterna och som vittnar om en något afslappnad formuppfattning. Den finnes i enskild ägo, hos ättlingarne till den förste ägaren, friherre Karl De Geer på Leufsta.

Så mycket mera energisk är modellgruppen, som är utförd i terrakottamålad gips och som förvaras i Nationalmuseum. Den hör till Sergels yppersta *Fig. 100.* skapelser och bär i allo prägeln af hans ungdoms och första mannaålders oerhörda kraftutveckling.

[1] *Göthe*, sid. 75.

100. Mars och Venus.
Statygrupp i Nationalmuseum.

Sergels framställning öfverensstämmer icke tillfullo med Homeros' text. Venus hade som bekant vid sitt försök att föra sin älskade son Aeneas ur striden råkat ut för Diomedes, som då han såg att det var Kypris, »en af de svaga gudinnor», icke aktade för rof att såra henne i handleden med sin lans och att till råga därpå håna henne för att en veklig kvinna som hon blandat sig in i kriget:

»Sagdt; men hon vacklade bort, af den grufliga smärtan förvirrad.
Henne då förde ur stridens tumult vindfotade Iris,
medan hon våndades svårt och den dejliga huden blef blodad.
Snart hon den hetsige Ares då fann, som till vänster om striden
sittande var, med hästar och lans bredvid i en molnsky.
Dignande neder på knä, hon tiggde sin älskade broder
ifrigt med bedjande ord om hans gyllenbetslade hästar:
»Älskade broder, o skaffa mig bort och mig hästarna låna,
att jag må komma igen till Olympen, där gudarna dväljas!
Grufligt jag pinas af såret, jag fått af den dödlige mannen,
Tydevs' son, som väl också med Zevs vore färdig att kämpa.»

Det finnes spår af att Sergel ursprungligen hade tänkt sig att följa texten närmare. Göthe har fäst uppmärksamheten på tvenne penntecknigar som framställa Mars och Venus i en något annan ställning än statygruppens: i den ena har Venus afdomnad sjunkit på knä, medan Mars stående söker hålla henne uppe med sin vänstra arm och lyfter den högra till försvar, vändande sig om mot den hotande fienden — i den andra är det däremot Mars som fallit på knä och gudinnan som står uppe, ehuru afsvimmad lutande sig mot gudens axel. Slutligen har på denna grundval den första lerskissen blifvit utförd hufvudsakligen med samma uppfattning af motivet som i den färdiga modellen. *Fig. 101.* *Fig. 102.*

Här har skulptören tagit ut sin rätt och valt den plastiskt tacksammaste situationen, ett nytt bevis för Lessings sats att poesien och konsten hafva skilda banor. Säkert har detta skett under inflytande från antika gruppkompositioner som variera motivet med en manlig figur hållande en liflös börda, nämligen Arria och Pætus (Galliern och hans hustru) i Villa Ludovisi och Menelaos med Patroklos' lik i Florens, hvilka båda uttryckligen omnämnas af Sergel — den

101. MARS OCH VENUS.
PENNTECKNING I NATIONALMUSEUM.

Fig. 103 och 104. sistnämnda fanns sannolikt också i gipsafgjutning i Rom. Om den förra mera öfverensstämmer med den ena af teckningarna, så är den andra till hela sin komposition slående lik den färdiga gruppen. I bägge fallen sätter den ena figuren fram sitt vänstra ben och lutar sin maktlösa börda mot sitt lår, medan det af en hjälm beskuggade ansiktet vaksamt vändes tillbaka mot fienden. Liksom den döde Patroklos' hufvud och vänstra arm hänga slappt ned mot marken, så hänga också Venus' hufvud och vänstra arm ned, med en nästan identisk kontur. Men å andra sidan är också skillnaden stor. Sergel sluter figurerna tätare samman, betonar olikheten mellan man och kvinna och inlägger något af ömhet och smekning i kärleksgudinnans domnade arm såväl som i krigsgudens kraftiga grepp. Det är i sanning präktiga gestalter dessa båda. Mars' blottade högra sida, som med sin atletiska muskulatur låter ana ett öfvermått af krafter, kontrasterar ypperligt mot Venus' viljelösa men ännu i vanmakten af lif svällande kropp. Detta kvinnliga bröst, som tyckes kämpa efter andan, är förvisso modelleradt af en mästare, och likaså den hand som griper därom, liksom hölle den en dyrbar klenod. Det är något af medvetslös mænad i kärleksgudinnans hållning, och draperiets fall, tätt intill kroppen, erinrar om vissa bacchantreliefer. Men tydligare äro de antika reminiscenserna i Mars' hufvud med den korintiska hjälmen. Det är en hufvudtyp som Sergel med förkärlek använder för att skildra hjältekaraktären, den återfinnes med föga förändring hos Diomedes och med något större variation hos Achilles vid hafsstranden. Dess utmärkande drag äro den trotsiga, Minervaartade profilen, den djupt ned öfver pannan skuggande hjälmen och det som en krans af lågor kring hjälmkanten fladdrande håret. Det är en typ, som innehåller något af Alexander den store, något af Minerva och något af Dioskurerna på Monte Cavallo.

102. MARS OCH VENUS.
SKISS I BRÄND LERA. NATIONALMUSEUM.

I fråga om modelleringens betagande friskhet kan detta arbete täfla med Faunen, och hvad beträffar adel i uppfattningen, är det jämnbördigt med Amor och Psyche. I jämförelse härmed betyder det slutligen föga, om rundkompo-

103. GALLIERGRUPP.
MARMOR. MUSEO LUDOVISI.

104. MENELAOS MED PATROKLOS' LIK.
MARMORGRUPP I LOGGIA DEI LANZI, FLORENS.

sitionen, som Nyblom anmärkt, icke är alldeles oklanderligt genomförd — att man icke ur någon synpunkt kan se figurerna i hela deras utsträckning är ett fel, som arbetet delar med många antika grupper. Det har hufvudsakligen den beklagliga följden att reproduktionerna icke göra konstverket rättvisa. I detta hänseende — men också blott i detta — kunde Sergel haft något att lära af barockens enleveringsgrupper; att han ej bekymrat sig därom torde visa att Mars och Venus icke har några närmare beröringspunkter med dessa grupper, men däremot så mycket intimare hänger samman med antiken.

VENUS.

Venus som stiger ur badet hör endast hvad det första utkastet beträffar till Sergels Romtid, medan utförandet i marmor skedde i Stockholm, senast 1785, då statyn omnämnes i självbiografien. Den var beställd af hertig Fredrik Adolf, sannolikt under dennes vistelse i Rom 1776, men återköptes af Sergel vid auktionen efter hertigens död 1803, enligt hans egen uppgift för att retuscheras.[1] Efter att en längre tid ha varit i enskild ägo har arbetet 1879 hamnat i Nationalmuseum.

Uppskattningen af detta konstverk har varit synnerligen växlande. Om man får tro Grafström (i Svea 1819), så har Sergel själf, åtminstone på ålderdomen, ansett sin Venus vara »utarbetad under hans lyckligaste ingifvelser». Samme författare skrifver: »Af alla Sergels kvinnofigurer är denna utan tvifvel den mest fulländade. Den kan sättas i bredd med antikens härligaste stycken . . . Skada, att marmorblocket, hvarur den är huggen, är mindre lyckligt valdt.» Äfven i Nybloms skrift (1877) finner man en liknande hög uppskattning, och trots protester mot vissa detaljer — hufvudets litenhet och de något stora händerna — heter det att »ädlare form och renare stil i god, plastisk anda har han (Sergel) icke åstadkommit». Arbetets konsthistoriska betydelse framhålles särskildt af Sander i en afhandling, som utkom med anledning af statyns inköp till Nationalmuseum. En starkare reservation finner man först hos Lange, och då hans omdöme som vanligt är skarpt och träffande, kunna vi icke underlåta att citera det: »Rakt framifrån sedd, erbjuder figuren originella och ypperliga linjer; ser man den mera från vänstra sidan, får man öga på något hopkrupet och mindre värdigt i hållningen, något plötsligt och skarpt i rörelsen.» Och

[1] *Göthe*, sid. 72.

105. VENUS SOM STIGER UR BADET.
MARMORSTATY. NATIONALMUSEUM.

vidare: »Valet af de skönaste kvinnliga former är mycket utsökt och röjer den självständige konstnären. Det kvinnliga uttrycket är också något mera ovillkorligt och trovärdigt än hos den mediceiska gudinnan. Oss förekommer väl Sergels tidigare omtalta Venus, som dånar i Mars' armar, att vara en mera självfullt känd figur; men Sergel har säkert menat att säga sitt sista ord om den ideala kvinnliga skönheten i Venus som stiger ur badet.» Slutligen sammanfattar Sergels biograf, Georg Göthe, sitt omdöme om denna Venustyp sålunda: »Vackert som hon är komponerad och läcker i behandlingen är hon dock, i mina ögon, med sitt mera nätta och täcka än idealiskt rena, att icke säga stränga tycke, sitt litet sägande hufvud, sin tjocka hals och sina onaturligt smala fingrar afgjordt mera befryndad med Venus Medici och en och annan samtida 'Venus accroupie' än med någon replik från den Praxiteliska tiden, såsom man velat finna.»

106. VENUS SOM STIGER UR BADET.
LERSKISS I NATIONALMUSEUM.

Jämförelsen mellan dessa omdömen är belysande för utvecklingen af konstuppfattningen under de senaste hundra åren. För Sergels samtida var hans Venus icke blott rent antik utan öfverensstämde med deras föreställning om den kvinnliga naturen, för konsthistorikerna på 70-talet inrangerades den utan större svårighet i den långa serien af praxiteliska efterbildningar, medan sekelslutets forskare (Lange och Göthe), som genom den klassiska arkeologins landvinningar fått en helt ny uppfattning af den antika konsten, icke kunnat undgå att inlägga sina reservationer mot Sergels staty.

Ingenting är så beroende af modet som uppfattningen af kvinnan — det skulle då vara kvinnan själf. Det må vara en aldrig så stor skulptör, han kan dock icke helt emancipera sig från sin tid och vara okänslig för de trollkonster, som den kvinnliga fantasin uppfinner, utan att alltid i främsta rummet tänka på »naturen och antiken». Sergel var för mycket chevalier för att i detta hänseende bilda något undantag. När han skapar en Venusbild, så vill han icke bara efterbilda en antik staty, han vill också att den skall framträda för honom själf och hans samtida som ett inbegrepp af kvinnlig charm och grace. Om vi så tänka oss skillnaden mellan det som ansågs kvinnligt och naturligt under

l'ancien régime och det som så anses i våra dagar samt därtill erinra oss beskaffenheten af de senantika konstverk, som Sergel hade till förebilder, så kunna vi tänka oss att hans »Venus som stiger ur badet» mer än flertalet af hans arbeten skall lämna rum för vår tids invändningar.

Men vi borde också draga slutsatsen att allting bör dömas efter sin art och att vi icke få någon vinstgifvande synpunkt på Sergels staty genom att jämföra den med t. ex. Venus Milo, utan genom att se den i samband med 1700-talets och senantikens kvinnliga ideal. Om vi göra detta, kunna vi afvinna konstverket icke blott kuriositetens intresse, utan också stilens och skönhetens behag.

107. VENUS.
PENNTECKNING. NATIONALMUSEUM.

> Se Venus i sin prakt,
> kring henne hålla vakt
> änglar, delfiner, sefirer och Pafos' hela makt

Tror någon att Bellmans Venus hade sin motsvarighet i antiken? Nej, och ännu mindre liknade hon en modern kvinna. Men hon är köttslig syster till Sergels gudinna, om hon icke är samma person i en annan af hennes uppenbarelseformer.

Nationalmuseum äger, utom den färdiga marmorstatyn, en lerskiss och två penntecknings. Däremot saknas tyvärr den proportionsmodell som Sergel alltid brukade utföra, eller har den, om den funnits, gått förlorad. Den skulle kunnat gifva oss ovärderliga upplysningar om den ursprungliga, romerska formen. Af penntecknings är den ena (afbildad hos Göthe) särskildt intressant därför, att man ser konturen af en delfin vid vänstra sidan, hvilket jämte hela kompositionens art tyder på direkt anslutning till en antik Venusstaty: en dylik delfin har t. ex. Venus Medici men också några som Venus afbildade kejsarinnor. Sergel hade ursprungligen tänkt sig statyn rakare och med draperiet upplyftadt af vänstra handen bakom ryggen — en i det hela mera antik uppfattning än den slutgiltiga.

Fig. 106.

Fig. 107.

Den antika Afroditetyp, som Sergel närmast tänkt på, tyckes ha varit den mediceiska, i mindre grad den kapitolinska. Hufvudet på Venus som stiger ur

Fig. 108 och 109.

108. VENUS MEDICI.
FLORENS.

109. KAPITOLINSKA VENUS.
ROM.

badet är i hvarje fall efter-praxiteliskt liksom på Venus Medici. En förebild som konstnären så att säga icke kunde undgå var den på 1700-talet oerhördt öfverskattade staty, som fanns uppställd i själfva Vatikanens Belvedere under namn af Venus Felix, men som i själfva verket föreställer Sallustia, Alexander Severus' gemål som Afrodite (Helbig 139). Den öfverensstämmer också ganska nära med Sergels staty i fråga om axlarnas, bålens och högra armens hållning, hos bägge är det vänstra armen som är höjd och den högra som för handen till skötet, medan motsatsen är fallet hos den mediceiska och den kapitolinska Venus. Konstverket är obetydligt, men återgår i sista hand till Praxiteles' knidiska Afrodite, som också förde högra handen till skötet, en omedveten, naturlig gest, som endast genom händernas ombyte blir mera medveten och tvungen. Här har Sergel förstått Praxiteles bättre än hans antika efterhärmare.

Fig. 110.

110. »VENUS FELIX.»
SALLUSTIA SOM AFRODITE. VATIKANEN

Emellertid är det, som ofvan antydt, icke bara antika inflytelser som göra sig gällande i fråga om

111. ALLEGRAIN.
»VÉNUS AU BAIN.» LOUVRE.

Sergels Venus. Den hopkrupna ställningen, som Lange anmärker på, är en reminiscens af franska 1700-talsstatyer. Den är ett modedrag, som vi återfinna såväl i *Allegrains* »Vénus au bain» (1767) *Fig. 111.* och samme mästares »Diane au bain» (1777) som *Falconnets* »Baigneuse» (1757). Det sistnämnda *Fig. 112.* verket var förmodligen bekant för Sergel från Parisresan, medan Allegrains »Vénus au bain» (hvars mästare han kände personligen) är den staty som mest erinrar om hans egen. Det är naturligt att den hopkrupna modeställningen är mest synlig från sidan. I Looströms Sergelbok är »Venus som stiger ur badet» afbildad bredvid »Venus Kallipygos», bägge två från sidan, och det är rent af förbluffande hur litet antika och hur mycket rokokoartade de ur denna synpunkt förefalla.

Bristerna i statyns proportioner äro icke så störande, som ofta framhållits — särskildt om man betraktar det abnormt lilla och onekligen icke alltför uttrycksfulla hufvudet såväl som de i förhållande till bålen spensliga benen ur synpunkten af en ursäktlig modetendens. Äfven de smala fingrarna kan man abstrahera ifrån.

Däremot synes mig stoffbehandlingen betydligt minska effekten, ty i detta afseende står arbetet tillbaka för de naturalistiska franska statyerna och ännu mera för de antika förebilderna. Hur lefvande är icke, trots allt manér, karnationen på den mediceiska Venus, hur mjuk och sidenglänsande! Hos Sergels Venus är det icke bara de af Grafström påtalade fläckarna i marmorn som störa intrycket, det är också en viss kyla i själfva ytan, icke ovanlig för öfrigt i nyklassiska konstverk. Till en del får man väl tillskrifva den statyns öfverarbetning under Sergels senare lefnadsår.

112. FALCONNET.
»BAIGNEUSE». LOUVRE.

Men nog af brister. Sergel har i alla fall i detta verk anslutit sig till en lång och stolt antik tradition och samtidigt gifvit oss ett vackert vittnesbörd om sin och sin samtids uppfattning af den

kvinnliga skönheten. För öfrigt är det något bestickande i figurens rörliga linjespel, alltifrån den svängda musslan under foten och det för vinden fladdrande draperiet till de runda axlarna och det kokett böjda hufvudet, en mjuk ondulation som kan föra tanken till en böljande hafsyta — alltså en verklig Anadyomene.

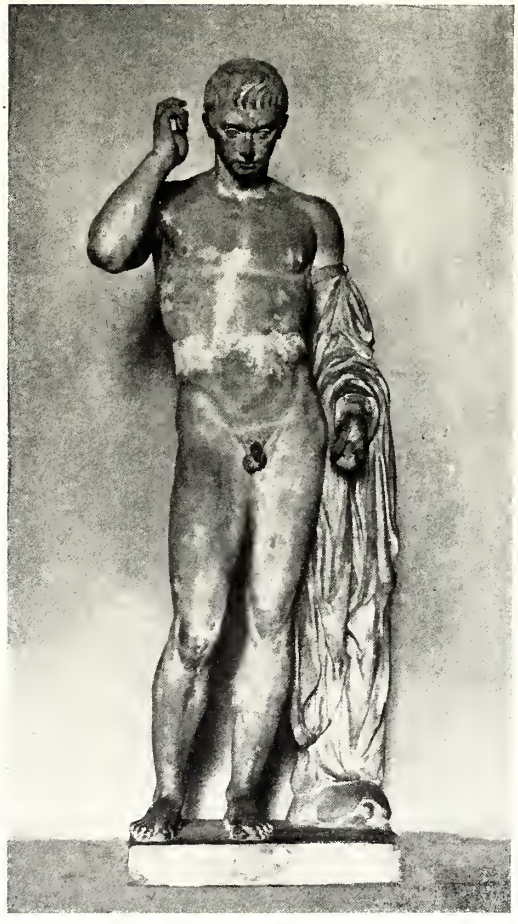
Se Venus i sin prakt,
kring henne hålla vakt
änglar, delfiner, sefirer och Pafos' hela makt!

SERGEL I PARIS OCH LONDON.

Som bekant har Gustaf III fått uppbära en del klander för sin åtgärd att hemkalla Sergel från Rom, hvarigenom bildhuggaren mycket mot sin vilja ryckte bort från den fruktbaraste jordmånen för sin konst. Men om det också icke kan förnekas att Sergels produktion häraf blef lidande, så tala flera omständigheter till konungens ursäkt: stora arbeten väntade på sitt utförande där hemma, och då statybildhuggaren Larchevêque för sin hälsas skull vistades utomlands, utan hopp om vederfående, var det tid att tänka på hans efterträdare; hvem var väl mera skickad därtill än Sergel, som redan började blifva en europeisk ryktbarhet? Äfven om malicen hade rätt i att konungen ville öka glansen af sitt hof och sin regering med en berömd skulptör, så kunde det knappast kallas en opatriotisk gärning att hemkalla en konstnär, som under många år underhållits utomlands på de liberalaste villkor enkom för att han en gång skulle komma hem och ställa sin konst i fosterlandets tjänst. Riksens ständer hade för öfrigt redan länge väntat på valuta för sina utlagda penningar. Sergel själf sörjde öfver afresan från Rom, men förklarade sig på hemvägen brinna af ifver att få uppfylla sin plikt — de värsta klagovisorna komma icke från honom men från andra. Att han från denna stund blef fastare knuten vid sitt fosterland, hvars historia han kom att illustrera med några arbeten som han i utlandet knappast hade utfört, kan i hvarje fall icke förnekas. Men att hans verksamhet härmed förlorar sin europeiska betydelse är tyvärr också sant.

Det var den 25 juni 1778, på morgonen, som Sergel lämnade Rom. Vägen togs öfver Florens och Pisa till Genua, i hvilka städer han antecknar i sin dagbok åtskilliga konstverk, bland andra några arbeten af barockmästaren Puget som han fördomsfritt beundrar. Härifrån bar det af via Marseille till Mont-

pellier, där Sergel hälsade på sin gamle lärare Larchevêque, hvilken, svårt sjuk, dragit sig undan hit till sin födelsestad. Montpellier har flera ståtliga minnesmärken från 1700-talet, bl. a. en af Frankrikes vackraste fontäner, ägnad åt de tre gracerna och utförd af bildhuggaren E. d'Antoine 1776, samt ett par andra fontäner från samma tid. Sergels vistelse här räckte emellertid endast fem dagar — några få veckor efter hans afresa dog Larchevêque, vid 57 års ålder.



113. SERGEL.
KOPIA AF S. K. »TALAREN» ELLER »GERMANICUS». STATYETT I TERRAKOTTA. NATIONALMUSEUM.

I Paris hade Sergel goda relationer. Svenske ambassadören, skalden grefve Creutz, hade redan tidigare visat honom välvilja och anbefallde honom på det varmaste i sina bref hem till konungen. Bland konstnärerna kände han från Rom fransmännen Clodion, Houdon, Allegrain och Julien; af svenskar träffade han bl. a. målarne Hall, Roslin och Lafrensen, ciselören Adams och medaljgravören Fehrman. Hall målade hans miniatyrporträtt, och Sergel kvitterade med att utföra målarens och hans frus porträttmedaljonger. Med sådana älskvärda ciceroner har Sergel studerat Paris' sevärdheter, och genom dem har han införts i franska konstnärskretsar. Att han icke försummat studiet af antikerna, därom vittnar en ypperlig kopia i förminskad skala af den s. k. Talaren, eller Germanicus, som Sergel utförde under sin vistelse i Paris. *Fig. 113.*

En dag några veckor efter sin ankomst var han på visit hos konstakademiens direktör, historiemålaren Pierre, som komplimenterade honom för Faunen och ville att han skulle utföra en figur för att blifva agréerad vid akademien. Roslin understödde förslaget med den påföljd, att Sergel, ehuru motvilligt, lofvade att utföra en modell före sin afresa. Detta gaf anledning

114. Othryades.
Statyett i terrakotta. Nationalmuseum.

Fig. 114. till hans statyett af *Othryades*, som är det märkligaste minnet af hans Parisvistelse.

I ett bref till Rehn[1] af den 26 oktober 1778 skrifver Sergel: »Jag arbetar på min modell; mitt ämne är: Othryades, Lacedemoniernas höfding, som på slagfältet reser en trofé och skrifver på en sköld med sitt eget blod till Jupiter, troféernas gud. Detta ämne är hämtadt ur Plutark, öfversatt af Amiot. — Så snart min figur är färdig, såsom jag hoppas om två månader, skall jag bereda mig till afresa. Ty jag har äran försäkra er helt uppriktigt oss emellan sagdt, att jag känner mig föga smickrad, om man mottager mig i Akademien, lika litet som en refusering skall vålla mig ledsnad.»

En penntecknin till kompositionen äges af grefve Ehrensvärd, medan modellen i terrakotta finnes i Nationalmuseum.

Den senare var, som beräknadt, färdig till nyåret 1779, och den 30 januari blef Sergel invald i akademien. De närmare omständigheterna vid detta tillfälle ha liksom hela Sergels Parisvistelse behandlats så utförligt af Göthe, att vi kunna förbigå dem i korthet. Må det vara nog sagdt, att i afgörandet deltogo bland andra skulptörerna Pigalle, Pajou, Caffieri, Allegrain och Houdon och att man tyckes ha gjort några invändningar med hänsyn till stilens olikhet med den franska. Arbetet blef aldrig utfördt i marmor, som afsikten var, men utställdes i gipsmodell på Salongen 1779, tillsammans med Juliens »Gladiateur», som också var ett receptionsstycke. På tal om dessa båda skrifver en samtida kritiker:[2] »Jag skall endast anmärka i fråga om denna figur, att när man skrifver med sitt blod, så kan man icke, som M. Sergells Othryades gör, använda en svärdsudd, som är föga ägnad att uppsamla det. En afbruten pil, hvars järn ännu suttit kvar i såret, skulle vara lika ädel och mera ägnad för detta bruk.»

Anmärkningen kan förefalla oss oväsentlig. Men det finns andra invändningar att göra mot verket, antingen de framställts af de franska herrarna eller icke. Statyetten är onekligen en smula teatralisk, äfven i den mening, att den har en baksida, som icke är afsedd för publiken. Som en hjälte i rampljus vänder Othryades hela sin gestalt mot åskådaren, men hvad som döljer sig bakom skölden gör man bäst i att icke tänka på. Detta är ett komposi-

[1] Revue universelle des Arts 1856. — Tidskrift för bildande konst 1875.

[2] *Du Pont de Nemours*. Lettres sur les salons de 1773, 1777 et 1779. Archives de l'art Français 1908.

tionssätt, som har sitt berättigande i relief och måleri, men som är en svaghet i en rundskulptur. Till teatern hör också den patetiska gesten — kanske gick Sergel mycket på teatern i Paris, eller kanske var han bara påverkad af den franska skulpturens sträfvan efter »*expression*». I varje fall har hans hjälte en för en döende alltför stor benägenhet att visa sig. Dock förfelar hans patos icke sin verkan: »Quel grand exemple pour tout militaire», sade Carl Johan om Othryades.

Det patetiska framträder särskildt om vi kasta en blick på de antika skulpturverk, som närmast inbjuda till jämförelse: Den döende galliern i Rom och Den döende krigaren ur den i mindre skala utförda galliergruppen i Neapel (förut Farnesesamlingen). *Fig. 115.* Bägge äro — liksom »Arria och Pætus» — kopior af pergameniska konstverk, som konung Attalos I (241—197 f. K) och Eumenes II (197—159 f. K.) låtit utföra för Pergamon och Athen, till minne af sina segrar öfver barbarerna. Hur ädel och okonstlad är här åtbörden, hur stilla inträder döden! Sergel var en stor beundrare af den döende Gladiatorn, och hans egen figur utgår från liknande premisser men med en större tillsats af *effort* i ställningen, vare sig det (som Lange vill) beror på intryck af renässanstraditioner eller af fransk skulptur. Han hade i alla händelser tillfälle att påverkas af åtskilligt på resan från Rom och under sin vistelse i Paris.

115. Döende krigare.
Antik marmorstatyett. Neapel.

Om man däremot jämför med Juliens döende Gladiator, så framträda för- *Fig. 22.*
tjänsterna hos Sergels figur starkare. Othryades är i alla fall framställd i stora enkla drag, medan Gladiatorn förefaller hopkrupen och ansträngd. Den vridna ställningen förenas i det senare arbetet med en torr écorchéanatomi, som f. ö. ej är alldeles korrekt. Det är en aktningsvärd akademistudie, men på det hela står den tillbaka för ett arbete som Dumonts Milon. Juliens företräden lågo icke åt detta håll. I fråga om formbehandlingen — med undantag kanske af händerna och hufvudet — öfverträffar Othryades det mesta af samtida skulptur, ty här ser man den noggrant studerade detaljformen satt i förbin-

116. PUTTO FRÅN GUSTAF II ADOLFS BYST.
MARMOR. NATIONALMUSEUM.

delse med det hela, icke flådd som i akademierna, utan försedd med hud, och *lefvande*. I detta afseende visar sig Sergel som en värdig lärjunge af de antika mästarne.

Detta var det hufvudsakliga resultatet af Parisvistelsen. För öfrigt ha vi blott att anteckna, att de senare utförda bysterna af Gustaf Vasa och Gustaf Adolf blefvo beställda under denna tid för konungen af Frankrike genom d'An-

geviller och Pierre.[1] De borde enligt uttalad önskan vara »*d'une nature un peu forte, attendu leur destination*». De slutligen färdiga bysterna äro i sig själfva föga märkliga, men den ena af dem, Gustaf Adolf, har en liten bifigur, en putto, som virar en lager kring hjältekonungens harnesk — en af Sergels älskvärdaste skapelser, som visar hans mästerskap äfven som barnskildrare. Figuren har senare blifvit borthuggen från sin plats, på grund af att dragen liknade Gustaf IV Adolfs. *Fig. 116.*

Från Paris gjorde Sergel en kort tur till London, där han stannade några veckor. Hans konstnärliga intryck från denna resa hafva ingående skildrats af Göthe. Bekantskapen med Reynolds, samvaron med Elias Martin och trädgårdsarkitekten Chambers samt kännedomen om några engelska antiksamlingar äro väl de viktigaste resultaten i detta afseende.

[1] *Nouvelles Archives de l'Art Français.* Troisième série. Tomes XXI—XXII. Année 1905, 1906. I. 246—247.

HOFBILDHUGGAREN.

Sergels verksamhet efter hemkomsten är betydligt bättre känd och har i regel behandlats mera utförligt af hans biografer än de romerska ungdomsåren. Till det värdefulla material som samlats af Göthe har författaren af denna bok föga eller intet att tillägga; det skulle då vara en eller annan synpunkt och några få småsaker. Förvisso äro också Sergels senare år märkliga, bland annat på grund af den intressanta gustavianska miljö, i hvilken han lefde och som han afbildat i spirituella porträtt och karikatyrer, men i konstnärligt afseende erbjuda de inga andra stora problem att lösa än sådana, som kunna förklaras enligt premisser från studieåren i Rom. Då vi hädanefter sammandraga skildringen till större korthet, så ligger alltså däri en afsiktlig disproportion, som läsaren välvilligt må ursäkta, så mycket mera som den lätt afhjälpes genom studiet af andra Sergelböcker med mera utförliga personalia.

Gustaf III hade af Sergel köpt hans Faun och hans Apollino samt öfvertagit beställningen på Amor och Psyche, förutom det att han på annat sätt uppmuntrat den svenske bildhuggaren. De flesta regenter köpa i hela sitt lif icke tre så goda konstverk som dessa. Men i öfrigt var Gustaf naturligtvis ett barn af sin tid och hade dess fördomar i afseende på konsten; han hade dessutom före sin italienska resa icke sett tillräckligt mycket af målning och skulptur för att fullt kunna förstå hvad Sergel som konstnär menade. Han hade som statsöfverhufvud en stark känsla af konstens uppgift i samhället, framför allt som ett medel att öka fosterlandets och regentens *gloire*, han hade ett varmt personligt intresse särskildt för plastik, men för det djupt allvarliga och betydelsefulla i en Sergels konstnärliga humanism hade han i likhet med så

godt som alla sina samtida ingen full förståelse. Härom vittnar åtminstone hans sätt att öfverhopa Sergel med beställningar på porträtt och dekorativa arbeten, de senare delvis värdiga en handtverkare, men undanhålla honom större uppgifter, som kunde sporra hans krafter.

Härtill kom den ständiga penningbristen, som vanligen förhindrade att konstnären fick utföra sina idéer i ädelt material, hvadan han måste nöja sig med lera, gips och bly. För en bildhuggare med Sergels förhållande till materialet förstår man hvad detta skulle betyda. Men man förstår också, att det karga Sverige, som med svårighet uppehöll sin maktställning, icke hade råd till annat och icke heller var moget för en nyuppväckt hellenisk konst. »Erzeuget eine griechische Schönheit unter dem Cimbrischen Himmel, die noch kein Auge gesehen», hade Winckelmann skrifvit till Wiedewelt. Han hade med större hopp om framgång kunnat rikta sin uppmaning till Sergel, och dock hade han utan tvifvel fått ett pessimistiskt svar. Den nordiska »himlen» var enligt alla konstnärers och konstfilosofers erfarenhet icke något mildt luftstreck att lefva under, och det behöfdes minst ett århundrade ännu, innan konstens blomster kunde blifva fullt naturaliserade i dessa nejder.

»Sergel ser redan», säger G. J. Ehrensvärd i sin dagbok för den 23 nov. 1779, »hvad olycka som honom förestår, om han skall nödgas dväljas här, huru all håg till arbete förgår honom, huru de stora idéer, som en rätt konstnär alltid bör hafva för ögonen, försvinna, hur all täflan här icke kan äga rum.»

Detta låter som hemlängtan till södern redan några få månader efter ankomsten till fäderneslandet. Och det är icke i främsta rummet söderns sol och otvungna lif, som han i likhet med hvarje återvändande nordbo saknar — för honom gäller det något vida allvarligare: *idéer* och *täflan*. Hur djupt måste han icke känna, att här hemma saknades en af de viktigaste förutsättningarna för hans skapande: ett uppodladt konstlif.

Man måste visserligen göra Gustaf III den rättvisan, att han gett sin bildhuggare omväxlande och delvis intressanta beställningar i stället för att som en eller annan uppdragsgifvare i våra dagar — vestigia terrent — plantera statyer i rader, såsom man sätter potatis. Men han hade icke dess mindre en egendomlig uppfattning om skapandet af ett konstverk. Belysande är den kända anekdot, som den något maliciöse G. J. Ehrensvärd berättar om modellerandet af kungens byst. Sergel hade för detta ändamål rest ut till Drottningholm

den 18 augusti och anhållit att få utföra sitt arbete i ett af slottets inre kabinett. Hans Maj:t åter ville, att seancen skulle äga rum i salongen vid Kina, där hofdamerna och hela societén skulle vara närvarande. »Sergel sade sig icke hafva habileté nog att arbeta i så stort sällskap; att fruntimmer, ehuru artiga uti en salong, ej voro så nödvändiga i en atelier; att han borde arbeta för eftervärlden mera än för de närvarande, och hade därför begärt ett rum, där han med nytta och som konsten fordrade kunde utföra sitt arbete. Hans Maj:t samtyckte ehuru ogärna därtill.»

117. GUSTAF III.
PORTRÄTTBYST I MARMOR. NATIONALMUSEUM.

Porträttbysten i fråga, som är den första och frånsedt rustningen den mest realistiska, som Sergel utfört af konungen, finnes i Nationalmuseum. Den efterföljdes af flera beställningar på konterfej af den kungliga familjens medlemmar, och med dessa arbeten var Sergel fullt upptagen hela hösten efter sin hemkomst. Alla äro de distingerade och vackra konstverk, som endast hafva en gemensam svaghet i de något stirrande ögonen. Sergel har icke kunnat bestämma sig för att, som de antika konstnärerna, lämna ögonglobema oarbetade för att bemålas eller förses med pupiller af glaspasta, men han har icke heller tagit steget så djärft ut i fråga om en rent målerisk behandling af ögat som t. ex. Houdon. Hvem erinrar sig icke med beundran det mästerskap, hvarmed Houdon återgifvit blicken hos sina modeller, själfva glimten i ögat hos en Voltaire? Det är lärorikt att studera hans medel närmare: öfverst i den urgräfda pupillrundeln lämnar han kvar en prick af marmor i form af ett litet spikhufvud, och rundtomkring har han med radiala strålar modellerat själfva iris. Det är rent af förunderligt hur han på detta sätt kan fixera blicken; jag känner ingen konst-

när, som i detta afseende är Houdons öfverman. Sergels metod är däremot att utarbeta koncentriska ringar med ett djupt hål i midten, och resultatet är som sagdt, att ögonen förefalla en smula stirrande. Men i fråga om porträttkonst var också Houdon en svår medtäflare; Sergel var visserligen också en god porträttör, men hans öfverlägsenhet låg på ett annat område.

Roms kejsarinnor hade ibland låtit afbilda sig som Venus, och Stockholms Nationalmuseum äger ett drastiskt exempel på en sådan antik porträttstaty: det är en redan åldrande kvinna, sannolikt en af Heliogabalus' kvinnliga anförvanter, som låtit förleda sig att offra åt detta mode och låna sina aftärda drag åt en blomstrande naken Afrodite Anadyomene. Samma museum äger också ett märkligt prof på detta bruks återupplifvande i modern tid; det gäller denna gång visserligen icke en kejsarinna, men en af Gustaf III:s hofdamer, och den utvalda modellen är Afrodite Kallipygos. Det var ett infall af konungen, som *Fig. 118.* han hade svagheten att vilja se utfördt i skulptur och som vittnar om den fria tonen vid denna tids hof. Men den närmaste anledningen till detta infall var Gustafs önskan att få ett motstycke till kopian af Apollino, att jämte denna placeras i pelarsalen på slottet, hvilken just nu skulle dekoreras. För detta ändamål vände han sig till Sergel med begäran om att denne skulle utföra en ny kopia efter någon berömd antik staty: »Hans Maj:t valde en Vénus aux belles fesses; och att göra en compliment åt våra hofdamer och föra deras fägring till eftervärlden, deciderade Hans Maj:t, att denna Venus skulle få grefvinnan von Höpkens hufvud», skrifver Ehrensvärd i sin dagbok den 12 april 1780.

Det fanns äfven på den tiden många, som ruskade på hufvudet åt detta, och den moderna konstforskningen har kraftigt bidragit till dessa hufvudskakningar. Men, som Göthe säger, ifall Sergel själf verkligen funnit uppdraget så ovärdigt som Ehrensvärd låter påskina, så hade han varit mannen att protestera, äfven mot konungen. En viss betänksamhet har gripit honom, ty, noga öfvervägdt, var det icke taktfullt att anlita en berömd konstnär till kopistarbete, och icke heller var idén i nivå med Sergels konstuppfattning. Nöjd att få arbeta en Venus, vill han icke taga en Lais till sin modell; och hvilken Lais vill ej vara ansedd för en Venus? Men å andra sidan var Afrodite Kallipygos på den tiden ansedd som ett mönster af antik skönhet — en afgjutning fanns redan i Konstakademien — och föremål för en formlig kult. Att kopiera den

118. Venus Kallipygos.
Marmor. Nationalmuseum.

119. Ulla von Höpken.
Byst i målad gips. Forsmark.

hade i alla fall ett visst intresse — hvad hufvudet beträffar, så var det ju inte äkta och kunde lika gärna utbytas mot ett annat — enfin, när kungen och grefvinnan ville, så var Sergel den som förstod ett skämt. Till hjälp vid utförandet gjorde han först en porträttbyst af modellen, som bevarats i några exemplar, däribland det här afbildade, som finnes på Forsmark. *Fig. 119*

Den antika Kallipygos tillhör en sen, hellenistisk konstriktning, därom vittna kroppsformerna med de breda höfterna och de relativt korta benen såväl som spiralvridningen och den sensuella betoningen. Att den i alla fall funnit nåd äfven för stränga konstdomare beror på dess utomordentliga stoffbehandling och det naiva behaget i dess rörelse, något täckt rokoko-artadt som man väl förstår skulle tilltala 1700-talet. Sergels staty är, som ofta påpekats, icke på långt när så naiv, och skulden härtill ligger först och främst i det moderna porträtthufvudet som, trots att konstnären i någon mån idealiserat det, drar ned hela framställningen till frivolitetens nivå. Vidare har spiralkompositionen, detta verkningsfulla motiv, som den antika statyn har gemensamt med den ofta kopierade Satyren, som betraktar sin svans, af Sergel öfverdrifvits och därigenom förlorat i grace, förutom att benen förefalla ännu kortare än hos originalet. Lägga vi därtill att stoffbehandlingen, ehuru delvis utsökt, på intet vis kan mäta sig med antikens, så måste det tyvärr konstateras att arbetet icke hör till Sergels mera betydande, utan snarare bör jämföras med kopian af Apollino. Det omsorgsfulla utförandet talar i alla fall för att konstnären själf satte ett visst värde på sitt verk. Men om någon till äfventyrs skulle möta denna koketta *Fig. 120.*

120. Aphrodite Kallipygos.
Antik staty. Neapel.

rokoko-Venus med den sårade moralens stränga min, borde den förbytas till ett leende vid tanken på det svar, som Sergel gaf en viktigmakare på besök i hans atelier. »Herr professor», sade den förnäme gästen, »det var ändå en stor skulptör den där *Belles Fesses*.» Sergel såg honom stint i ögonen och svarade efter en stund: »Ja, herr grefve, det var ingen vanlig bakdel.»

Fig. 121. Det första *större* arbete, som Sergel hade att tänka på efter hemkomsten, var Gustaf Adolfs-statyn, som Larchevêque hade efterlämnat ofullbordad, ehuru modellen var färdig och väntade på att bli gjuten i brons. Gjutningen var afslutad redan i juni 1779, men var delvis misslyckad, hvarför statyn måste öfverarbetas af ciselören Adams. Hvad Sergel fick på sin lott var dekoreringen af piedestalen. Axel Romdahl har genom en fyndig tydning af en handteckning i Göteborgs museum gjort ganska troligt, att konstnären redan i Montpellier uppgjort en plan härtill i samråd med Larchevêque och att denna plan ursprungligen visade reminiscenser af barockmonumenter.[1] Redan på våren 1780 hade han färdig sin detaljerade proportionsmodell af Axel Oxenstierna och Historien, hvars utförande i större skala sysselsatte honom under de närmaste åren före den andra italienska resan. De öfriga prydnaderna på piedestalen skulle bestå af fyra medaljonger och en trofégrupp.

Som bekant ha först i våra dagar troféerna och Historiegruppen blifvit gjutna i brons och 1906 uppsatta på sin plats. Tyvärr har man ansett sig nödtvungen att samtidigt utbyta den gamla vackra gröngrå piedestalen mot en till hälften rödaktig, till hälften svartgrå, och mycket större. Härigenom förefaller ryttarstatyn ändå mindre och obetydligare än den är, särskildt som gruppen af Oxenstierna och Historien råkat bli en smula för stor och dessutom genom sin patina något afskiljer sig från de gamla bronserna. Så som monumentet nu ser ut har man svårt att förstå Gottfried Schadows höga uppskattning däraf, då han år 1791 var i Stockholm för att studera gjutningskonsten. Han skrifver: »Gustaf Adolfs-monumentet kommer, när det en gång blir färdigt, efter min mening att göra den skönaste effekt af alla, jag någonstädes sett. Piedestalen är intressant utan att ha någon tillkonstlad allegori. Dekorationerna

[1] Göteborgs Museums Årstryck 1912.

121. Gustaf II Adolfs staty.
Stockholm.

äro så anbragta, att den hvarken kan kallas öfverlastad eller för fattig; ingenting däraf skadar hufvudsaken, nämligen ryttarstoden själf... Hvilken skön frontispice (Oxenstierna och Historien) till det hela, hvilken vacker titel på monumentets framsida!.... Så vidt jag vet, är detta slags komposition alldeles ny. Man hade aldrig tänkt på att särskildt utmärka framsidan på dylika minnesmärken...[1]

För att sätta sig in i denna tankegång bör man kasta en blick på Schadows egna teckningar (i Berlins konstakademi) af monumentets tillämnade ut- *Fig. 122.*
seende. Hvilka andra proportioner! Hur har icke ryttaren vunnit i pondus,

[1] *Gottfried Schadow*, Aufsätze und Briefe. Jfr *Göthe*, Sergel, sid. 149.

tack vare den lilla förminskningen af gruppen på piedestalen. Och gruppen själf är onekligen vackrare i något mindre storlek än i kolossalformat. Ryttaren däremot, som sitter högt uppe, måste af perspektiviska skäl vara större, annars verkar han, som i sin nuvarande uppställning, alltför liten. Som statyn nu ser ut, är den hufvudsakligen ett exempel på hur en god idé förvanskas.

Häraf faller emellertid ingen skugga på Sergels arbete, som förtjänar de högsta loford. Oxenstierna och Historien är ett af hans allra mest geniala grepp, näst Gustaf III:s staty hans förnämsta skapelse i hemlandet. Man bör hellre *Fig. 123.* studera den i proportionsmodellen, som i hvarje detalj bär märke af Sergels hand, än i den moderna bronsgruppen, och det år 1832 efter den obegagnade formen gjutna gipsexemplaret i Kungl. slottets portgång. Hur präktig, lugn och värdig är icke Oxenstiernas gestalt, hur ädelt faller icke draperiet och, hur vacker är icke ställningen hos Historiens gudinna. Hur märker man icke, att tankarna hos *dramatis personæ* mötas: gudinnans blick på mannens läppar, och mannens pekfinger mot skriftbandet. Bättre komposition af två figurer kan man knappast tänka sig, så väl öfverensstämma rörelsen och rytmen hos den ena med rörelsen och rytmen hos den andra. Det är, som redan Schadow observerat, rent grekisk stil i den kvinnliga gestalten, särskildt i dräktens fall öfver formerna. Här om någonsin äro de antika reminiscenserna omsmälta på ett originalt sätt. Man har funnit spår af Niobe i denna figur, *Fig. 124.* och jämförelsen synes mig träffande i fråga om hufvudet,[1] men med hänsyn till draperiet kommer man snarare att tänka på andra antika draperifigurer, utan att någonstädes finna en full öfverensstämmelse. Hvad rikskanslern beträffar, kan man i fråga om ställningen med det nedböjda hufvudet, som är betecknande för en talare, tänka på den antika s. k. Talaren i Louvre (kopierad af Sergel) och

122. GOTTFRID SCHADOW.
TECKNING AF GUSTAF ADOLFS STATY.
BERLINS KONSTAKADEMI.

[1] Sergel ägde i afgjutning hufvudet af en niobid.

123. Oxenstierna och Historien.
Proportionsmodell i Nationalmuseum.

andra antika talarstatyer — men för öfrigt är typen, som tidigare iakttagare funnit, deriverad af ett äldre porträtt (David Becks riktning), som icke varit i helfigur, alldenstund kostymen från knäna räknadt ej är fullt tidstrogen. En annan konstnärlig frihet, som är mycket verkningsfull, har Sergel tillåtit sig däri, att dräkten, som förefaller gjord af tunt stoff, får sluta tätt till kroppen och framhålla formerna.

Sammanställningen af en historisk figur och en gudinna innebar för tiden hvarken något nytt eller något stötande. Larchevêque hade för dekoreringen af Adolf Fredriks sarkofag gjort en teckning af Historien skrifvande konungens biografi efter dygdernas diktamen (Nationalmuseum), och i Frankrike hade Rousselet i relief framställt Historiens musa beskrifvande Ludvig XIV:s bedrifter inför konungens porträtt (Louvre). Mera egendomligt kan det förefalla, att gudinnan *sitter*, medan kanslern *står*, och Lange tillåter sig med hänsyn härtill en liten oskyldig spetsighet mot »svensk patriotisk tankegång, som icke kunde tåla, att en sådan person som den store rikskanslern och adelsmannen sattes i underordnadt förhållande till ett ungt fruntimmer, som kanske alls icke hade varit till och hvars härkomst, om den också var aldrig så himmelsk, i hvarje fall var långt mera tvifvelaktig än släkten Oxenstiernas».

124. Hufvudet af en niobid. Florens.

Och han frågar: »Har hon stått däruppe och satt sig, eller har han stått nedanför och hoppat upp? I bägge fallen kommer man till föreställningar som strida mot en kvinnas, att icke säga en gudinnas, värdighet.»

Härpå kan man svara: Hon har kommit från himlen som Dannebrog. Om hon stått, gått eller flugit, kan i grunden vara likgiltigt; nu sitter hon där som en uppenbarelse, precis som museerna i Vatikanen sitta där och skrifva eller dikta, utan att vi tänka på att fråga dem om orsaken. Men att Oxenstierna icke närmar sig henne i devot vördnad, utan med stor förtrolighet, det beror på att hon för honom mindre är gudinna än genius, att deras förhållande är fjärran från all konvention, som det blir, när man icke har något att dölja för hvarandra, utan endast har anständiga saker att berätta, som Oxenstierna hade för Historien — till skillnad från många andra statsmän.

Detta *en passant*. För öfrigt har ingen uppskattat arbetets värde bättre än Lange. Men han vill sätta vingar på Klio (som hon hade i Sergels första skiss), liksom han ville lära Amor att flyga. Detta aeronautiska intresse hos en berömd konsthistoriker skulle, lämnadt åt sin frihet, spoliera Gustaf Adolfs-statyn. Antikens Klio redde sig godt utan vingar, och så gör äfven Sergels. Man får framför allt icke uppfatta gruppen enligt någon mänsklig rangrulla, icke ens enligt den jordiska tyngdlagen, men som en allegorisk dekoration, och sådana pläga som bekant vara oberoende af verklighetens band.

Man måste döma arbeten af Sergel — och äfven andra konstnärer — efter graden af deras andliga intensitet. Den moderna tiden har en öfverdrifven kult för skissen, för ett infall utan djupare motivering. Men i skulpturen är det klart att ett konstverk aldrig kan blifva nog fulländadt, innehålla tillräckligt af iakttagen form, hvilket icke är detsamma som en öfverdrifven mängd af detaljer. I skissen gifves den konstnärliga grundtanken i sin enklaste gestaltning, men utförandet innebär en koncentrering af alla de tankar och iakttagelser, som härmed stå i sammanhang och som först gifva verket sin fyllighet, liksom köttet och huden öfverkläda skelettet och göra det till en mänsklig varelse. Så har Sergel i sina s. k. proportionsmodeller i regel uttalat allt hvad han ville ha sagdt i fråga om det rent formella. Öfverflyttandet af en sådan modell i marmor är åter en ny procedur som kan utfalla olika alltefter inspirationen: är entusiasmen hvitglödgad, så kan det ädla materialet gifva upphof till en skönhet som modellen icke nådde upp till (ex. Faunen), men om intresset har slappnat och handen icke längre vill röra sig i samma takt som förut, då hjälper icke det bästa material i världen (ex. Mars och Venus).

Återigen, om en bildhuggare har mycket på hjärtat och hans fantasi är fylld till brädden af människogestaltens patos, så gifver han en rikedom af form och blir sent färdig med hvad han vill säga. Betraktar han däremot sin uppgift som mera tillfällig och ser han människogestalten som en relativt oväsentlig detalj i ett större sammanhang, t. ex. som utsmyckning af en byggnad, så gör han sig mindre möda med enskildheterna och lägger hufvudsakligen an på effekten.

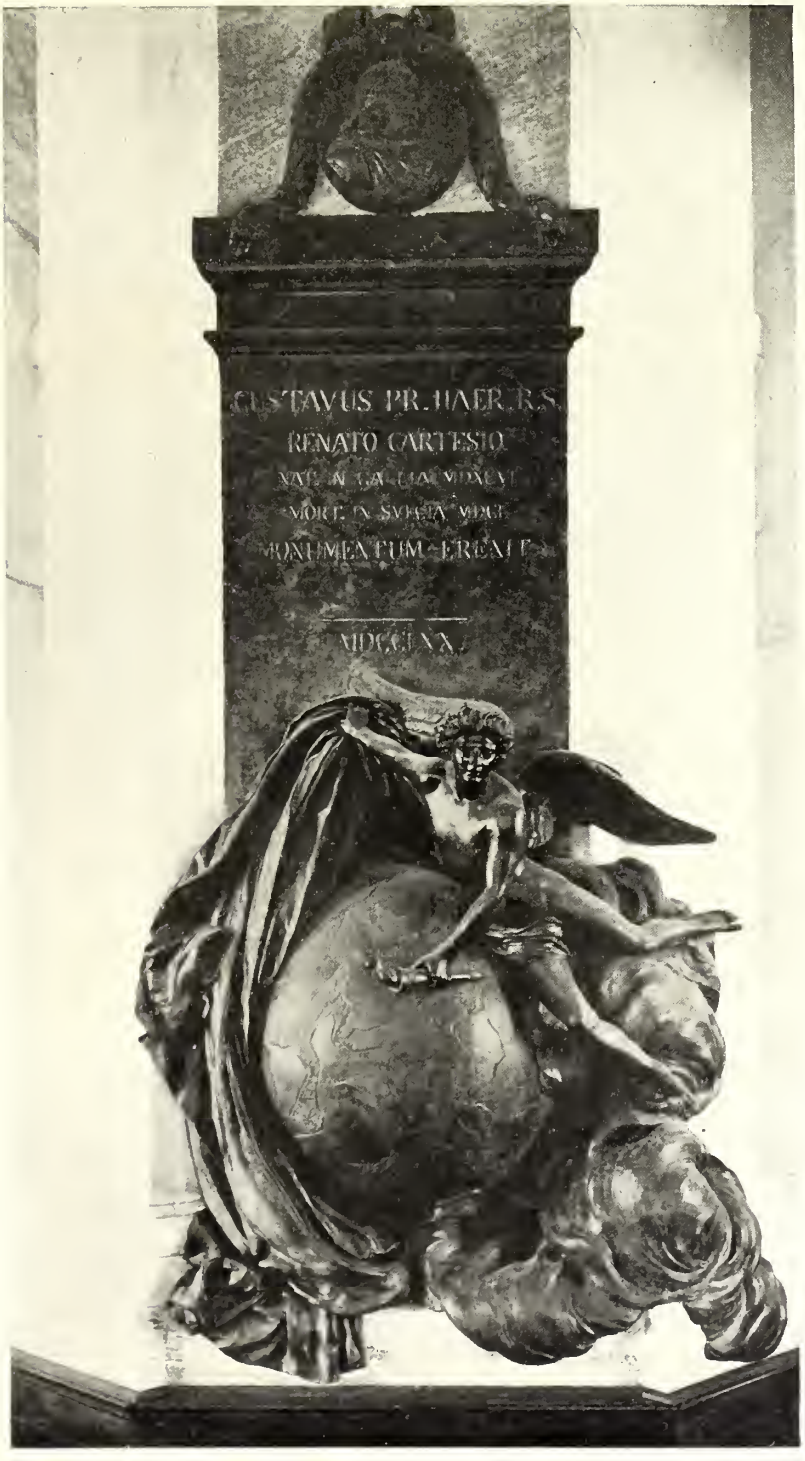
Dessa sanningar tyckas självklara, men blifva icke dess mindre förbisedda. De bestämma i själfva verket rangordningen mellan s. k. dekorativ skulptur och skulpturen dyrkad för sin egen skull som uttryck för människans formsinne, det sinne hvarigenom hon uppfattar sitt yttre just som människa, som en rikare än alla andra nyanserad varelse i naturens värld. Sedan är det en sak för sig

125. KARYATID.
GIPS. NATIONALMUSEUM.

126. CERES SÖKANDE PROSERPINA.
GIPS. NATIONALMUSEUM.

att gränserna mellan konstarterna äro flytande och att värdet af den dekorativa konsten beror äfven på andra orsaker än detaljformerna.

Man bör gärna behålla detta i minnet, då man talar om Sergels *dekorativa arbeten*. De äro på sitt sätt storartade och omfattades icke sällan af konstnären med verkligt intresse, men deras natur och stora utsträckning medförde att han i dem måste använda sig icke blott af form, men af *formler*. Den som icke fattar skillnaden mellan dessa begrepp utan anser all konsts upp-



127. Monument ofver Cartesius.
Adolf Fredriks kyrka i Stockholm.

gift vara att dekorera, den har öfver hufvud icke trängt till botten af konstens väsen. En stor konstnär kan vara en god dekoratör, men därför är icke hvarje dekorationsmålare en konstnär. En man som Sergel kunde lösa de dekorativa uppgifter som förelades honom, men att de, så mycket som de gjorde, upptogo hans tid och förmåga, var ett slöseri med hans skaparkraft.

Till hans tidigaste arbeten af denna art höra de i gips utförda figurerna af *Thalia* och *Melpomene*, som beställdes för den af arkitekten Palmstedt år 1781 inredda teatern å Gripsholms slott. Det är, som man kan vänta, antikiserande draperifigurer, hvilka stå på hvar sin sida om scenen i den lilla klassicistiska salongen, som tyvärr numera, då den aldrig upplyses af festens ljus, är mörk »som att sticka hufvudet i en säck» äfven midt på dagen.

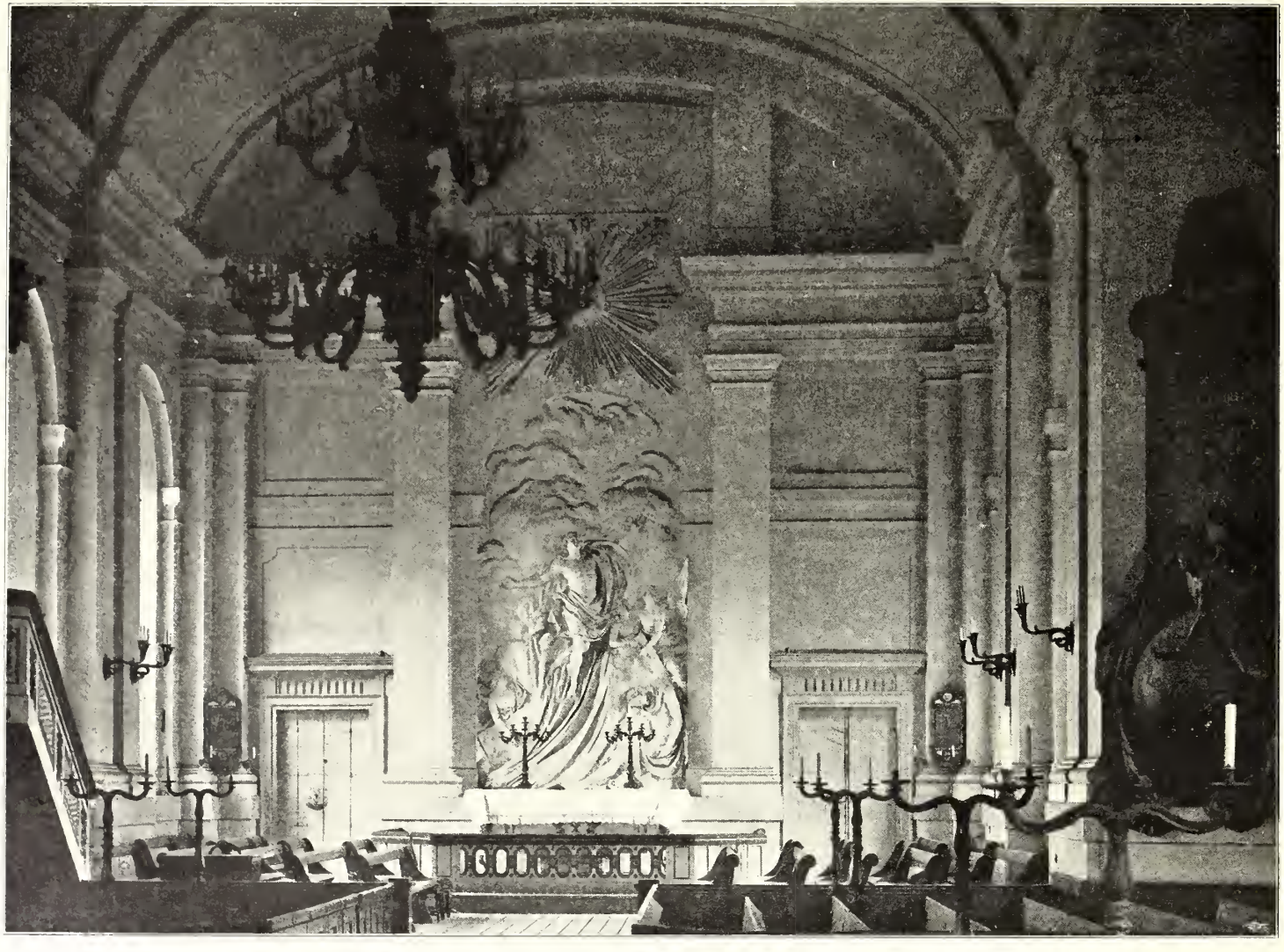
För det år 1782 invigda Operahuset, som vår tids vandaler onödigtvis låtit försvinna, hade Sergel utfört ett par lejon i sandsten och två sväfvande genier i gips, de senare afsedda att uppbära Gustaf III:s namnchiffer öfver scenen. Lejonen äro betydligt »heraldiska», men så voro de också bestämda att i likhet med två andra på »Arfprinsens palats» midt emot pryda frontonen åt torget.

Fig. 125. Ett par *karyatider* (repliker af samma modell), hållande en flat skål på hufvudet, brukade användas som kandelabrar vid fester på de kungliga slotten. De ha ett tämligen fritt behandladt draperi, mera veckrikt och fylligt (kanske alltför fylligt för att markera vertikallinjen) än hos de antika förebilderna.

Fig. 126. En liknande bestämmelse hade en staty af *Ceres sökande Proserpina*, med en drake på hvar sida och lyftande två förgyllda facklor i händerna. Det »tragiska allvar» som man påpekat hos denna figur stannar visserligen vid en dekorativ effekt, helt säkert förhöjd genom facklornas påtändning och draperiets djupa skuggor, men är icke dessmindre för handen. Däremot är formen icke strängt genomförd, midjan t. ex. alldeles för smal.

Alla dessa arbeten blefvo naturligtvis för kostnadens skull endast utförda i gips. Om jag tillägger att Sergel fick beställning äfven på gallionsbilder och värjfästen, så får man en föreställning om hvilka uppgifter som kunde tillfalla »Europas främste bildhuggare» här hemma.

Två af hans dekorativa uppdrag voro emellertid mera betydande, och märkliga äfven på grund af att de gällde en kyrka. Det är betecknande för upplysningstiden, att när det blef fråga om utsmyckningen af den nybyggda »Adolf



128. Altarväggen i Adolf Fredriks kyrka.
I midten altartaflan med Kristi uppståndelse, till höger Cartesius' monument.

Fredrik», så fick »hedningen» Sergel utföra icke blott altartaflan med Kristi Uppståndelse, utan också, snedt emot, ett monument öfver »hedningen» Des-
Fig. 127. cartes. Det är intet tvifvel om att det sistnämnda är det största konstverket. En bevingad genie med en fackla lyfter med en grandios gest ett täckelse från en jordglob — en enkel och vacker symbol på vetenskapens makt —, däröfver en inskriftstafla och ett medaljongporträtt. Arbetet, som Gustaf III redan 1770 som kronprins beställde af Larchevêque, ehuru denne aldrig fick det utfördt, är signeradt af Sergel 1781. Materialet är endast bly, hvadan Tham en gång i ett bref till konstnären klagade öfver att hans genie var »svart som en djäfvul». Härpå svarade Sergel: »Alldenstund prästerna sysselsätta sig lika mycket med Belsebub som med Kristus, så ha de nu en modell framför ögonen för att kunna afmåla hans fulhet. Men kritisera ej alltför strängt den svarta genien, ty jag tror icke att han är så mycket djäfvul som Ni har sett den.»

Fig. 128. Altartaflan är en stor reliefkomposition i gips. Konstnären har tänkt sig själfva altaret som Kristi graf, och däröfver se vi Kristus sväfvande upp mot himlen, omgifven af änglar, medan nederst i högra hörnet ses en sofvande krigsknekt. I bakgrunden synas väldiga gipsmoln. Det är rent af förbluffande hur antikdyrkaren Sergel här anslutit sig till barockens kompositionssätt, och det skulle vara alldeles oförklarligt, om vi icke visste att han i sin ungdom arbetat på altartaflan i Slottskapellet. Han hade i Bouchardons och Larchevêques skola fått en bestämd uppfattning om väggskulptur, och minnet däraf lämnar honom icke ens efter den kur han genomgått i Rom. Redan i Cartesius' monument, men ännu mycket mera i »Kristi Uppståndelse» kunna vi spåra reminiscenser från hans ungdom. Men att han icke uppgaf sitt antika ideal, därom vittnar Kristusfiguren, som i stället för att bära spår af lidande och död framställer en lifskraftig, naken och skägglös yngling, nästan en triumferande Eros. Det är också den bästa gestalten i taflan, jag kan icke finna några intressantare former hos krigsknekten och änglarna. Därför är skissen i Nationalmuseum (afbildad af Looström), där Kristusfiguren mera dominerar, fylld af ett äktare patos än det utförda arbetet. För öfrigt är altartaflan lyckligt afpassad för den omgifvande arkitekturen, i eminent mening ett dekorationsarbete. Den sysselsatte konstnären under åren före den andra italienska resan, men är signerad först 1785.

DEN ANDRA RESAN TILL ITALIEN.

1783—1784.

Få episoder i svensk historia äro så noggrant kända som Gustaf III:s italienska resa. Från den dag, den 27 september 1783, då konungen lämnade Drottningholm, och till det ögonblick, då han åter satte foten på svensk jord, kunna vi följa honom dag för dag och nästan timme för timme, tack vare efterlämnade bref och anteckningar af personer i hans svit. Det skulle vara öfverflödigt att här upprepa en resebeskrifning som man med större utbyte kan inhämta af Adlerbeth och Armfelt, hvilka själfva voro deltagare i färden.

Att Sergel fick medfölja som smakråd tyder liksom åtskilligt annat på att resan mindre hade politiska än konstnärliga syften. Snarare kan man förmoda att den utländska diplomatien gärna skulle ha velat indraga Gustaf i sitt nät, ehuru ännu icke något passande tillfälle erbjudit sig; åtminstone antydes i korrespondensen mellan kardinal de Bernis och Vergennes att den nordiske konungen genom lämplig bearbetning skulle kunna förmås till betydelsefulla handlingar.[1] Däraf blef emellertid intet, och om man skall söka ett bestående resultat af den italienska resan, så finner man det hufvudsakligen på det konstnärliga området. Grundandet af svenska statens antiksamling, stadgandet af konungens klassicistiska smak och ett därigenom utöfvadt inflytande på hela den svenska konstens stilutveckling, se där ett par faktorer af historisk betydelse, hvilka på det närmaste sammanhänga med denna resa.

[1] Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Bernis till Vergennes d. 9 mars 1784: Il est certain, comme vous l'observez, Monsieur, que la France pourroit l'entraîner dans des démarches très importantes si, prenant moins d'intérêt à sa personne et à son royaume, nous voulions exiger de lui qu'il se compromît avec les grandes puissances.

För Sergels vidkommande kunna vi icke vänta oss någon epokgörande förändring i hans konståskådning. På sin höjd blef han befästad i sina tidigare åsikter om den antika konstens öfverlägsenhet, när han nu återupplifvade bekantskapen med sin ungdoms gudar. Denna gång kunde de antika skulpturerna emellertid icke egga honom till täflan, ty att själf skapa något nytt fick han under resan icke tillfälle till. Han måste nöja sig med att spela åskådarens roll.

Därmed är icke sagdt att Sergels konstnärliga utbyte af resan varit utan värde. Tvärtom är det sannolikt att han nu bättre än någonsin fick tillfälle att *tänka* öfver konsten, att samla sina intryck till en estetisk öfverblick, som bildade grundvalen till hans äldre dagars konstteori. Och oafsedt detta var det honom naturligtvis en källa till outsäglig glädje att återse det land och den stad, där hans lyckligaste och verksammaste år hade förflutit.

Det Rom som Sergel återsåg hade undergått många förändringar. Så t. ex. hade man på hösten 1783 flyttat om kolosserna på Monte Cavallo, Sergels gamla favoriter, så att de icke längre stodo parallella utan divergerande, och mellan dem tänkte man placera en obelisk, som dock ej kom dit förrän 1786. Det var början till den mani för obelisker som snart skulle sätta sin prägel på hela Roms fysionomi. Förgäfves afhånades nymodigheterna af den hetlefrade kritikern Milizia, »det sköna idealets Don Quixote» eller »konstens Aretino» som man kallat honom. Förgäfves kämpade han mot den offentliga smakens och speciellt mot arkitekturens förfall; Roms förfulande, som med sådan framgång fortsatts ända in i våra dagar, hade börjat och stod icke längre att hejda. Barocken, som en gång hade skänkt Rom de ståtligaste minnesmärken, hade börjat att degenerera, men ville ändock icke släppa sitt herravälde, som man kunde se af den nybyggda Sagrestia di San Pietro. Detta trots den allmänna förkastelsen af Bernini.

Icke heller skulpturen och måleriet stodo synnerligen högt. Skulptörerna kunde ingenting annat åstadkomma än restaurationer och kopior efter antiken, möjligen någon gång ett porträtt. När Quatremère de Quincy kom till Rom 1783, hade just Cavaceppi med stor teknisk skicklighet utfört i marmor »den löjligaste Flora man kunde tänka sig». Då fick han höra talas om den unge Canova, som fullbordat en grupp af Thesevs och Minotauros och som dessutom i sin atelier hade uppställt ett af sina tidigare arbeten från Venedig: Dædalus och

Icarus. Den förra var enligt Quatremère den första uppenbarelsen af det klassiska idealet — han anade icke att före årets slut Rom för andra gången skulle gästas af en skulptör, som redan för länge sedan hade funnit hvad Canova sökte.[1]

»Måleriet odlas med mera framgång», skrifver G. M. Armfelt, »en mängd unga fransmän visa öfverlägsen begåfning; en viss Gagneraux, en Taraval, en Desprez äro mindre kända än förtjänta.» Det var alltså eleverna vid franska akademien till hvilka man satte sitt hopp. Af dessa fick Gagneraux utföra flera taflor för svenska beställare, bl. a. för konungen Den blinde Oedipus, Gustaf III:s och Pius VI:s besök i Vatikanen, samt Achilles' uppfostran; för Sergel Jupiters uppfostran och en Bacchanal.[2] Desprez däremot förmåddes att öfverflytta till Sverige som kunglig dekorationsmålare och stannade i sitt nya hemland ända till sin död.

129. GAGNERAUX.
BACCHANAL. SERGELS SAMLING, SPÅNGA.

Af de äldre konstnärerna funnos ännu Batoni och Hamilton kvar i Rom. Af kopparstickarne verkade alltjämt Volpato för populariserandet af Rafaels målningar, medan den äldre Piranesi hade dött och sonen tycktes mera intressera sig för konsthandeln än för konstens utöfvande.

»Italien tycktes vid denna tid ha uttömt sig i alla serier af stilar, sätt, smaker», säger Quatremère. Barock, rokoko, græcomani och egyptomani kämpade om herraväldet. I ornamentiken inströddе man allsköns kartuscher, arabesker, voluter, pagoder, japoneserier, medan man inom småkonsten, som var mest influerad af fynden i Pompeji, sökte göra allting à la grecque: möbler, spisar, husgeråd, kaméer, kandelabrar och bronser. Det rådde alltså en obeskriflig osäkerhet i smaken, och Cicognara påstår t. o. m. att den motsvarades af en rent kroppslig dekadans hos människorna.[3] Marken var följaktligen förberedd för en revolution, och det skulle icke dröja länge, innan de första före-

[1] *Quatremère de Quincy.* Canova et ses ouvrages. Paris 1834.
[2] *Dussieux.* Les Artistes Français à l'Étranger. Paris 1876.
[3] *Leopoldo Cicognara.* Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova. VII. Prato 1824.

buden till en sådan visade sig. I december 1784 kom den unge Prudhon till Rom. Hans bref hem till Dijon visa redan en Werthers svärmeri och känslokult. Det är romantikens ande som träder fram ur tidens skuggor.

Vi veta att Sergel i Rom följde konungen på besök i muséer och atelierer, att han var med i Vatikanen, då den »charmante gubben» Pius VI visade Gustaf sina konstskatter (den af Gagneraux skildrade episoden), att han afgifvit sina råd vid inköp af antiker och annan konst, att han medföljt på utflykten till Neapel o. s. v. De romerska konstnärerna Batoni, Angelika Kauffmann och Hamilton såväl som den franska akademien vid Corson fingo mottaga visiter af svenskarna, och det synes, som om Sergel personligen gjort bekantskap med den unge Canova. Den tyske målaren Gutenbrunn porträtterade både konungen och hans bildhuggare, visserligen icke på ett synnerligen framstående sätt. Det var Sergel som fick sköta underhandlingarna med arkitekten Desprez angående dennes öfverflyttning till Sverige, det var genom honom som statygruppen af Apollo och de nio muserna inköptes från Volpato, och så mycket lyssnade konungen till hans råd, att konstagenten Piranesi höll på att blifva allvarligt förnärmad. I bref till Fredenheim beklagade sig denne öfver »la malignité et la cabale du Sculpteur», sägande att Volpato aldrig lyckats sälja sina antiker utan Sergel och att Piranesis egen antiksamling vore ofantligt mycket bättre — en åsikt som ägaren antagligen var ensam om. Det härskade tydligen icke någon varmare vänskap mellan italienaren och den svenske bildhuggaren trots all förekommande artighet från den förres sida, som yttrade sig bl. a. genom dedikationen af ett kopparstick föreställande Venus Kallipygos. Men hur det var, måste de dock söka komma öfverens, då Sergel vid konungens afresa lämnades kvar i Rom för att tillsammans med Piranesi ordna en del konstaffärer.[1] Till slut fick också Piranesi sälja såväl sin egen samling som den af honom varmt förordade statyn af Endymion tillhörande Monsignor Marefoschi.[2] Sergel underhandlade dessutom om inköp af antikerna i Villa Negroni, af Massimis Diskobol och de Matteiska amazonerna — men utan resultat. Efter ett par veckor bröt han upp från Rom och uppnådde konungen i Venedig den 7 maj. Han följde emellertid icke med denne på resan till Paris utan for direkt hem. Den 10 juli var han åter i Stockholm.

[1] Se bref från Sergel till Gustaf III af d. 28 april 1784. Publiceradt i *Strödda bref från svenskar i Italien*, utg. af Enni Lundström. Göteborg 1914.

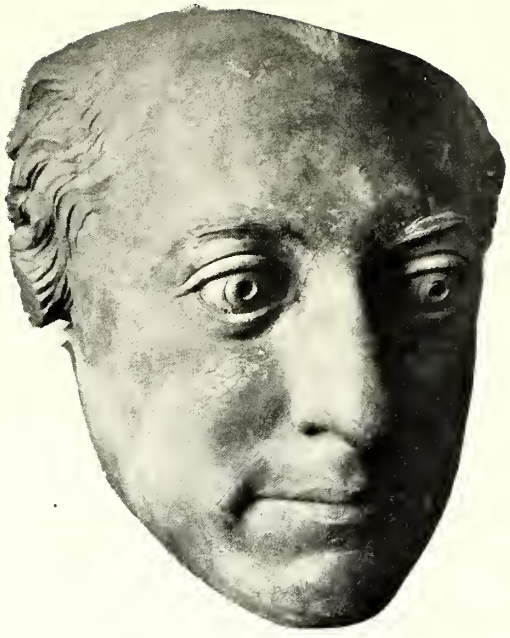
[2] Närmare uppgifter härom i förf:s *Studier till Nationalmusei antiksamlings historia*. Meddelanden från Nationalmuseum 38 (1913).

GUSTAF III:s STATY.

Den man som kom hem för andra gången från Italien till Stockholm var en fullfärdig konstnär, som icke hade något mer att lära och som hade sett det allra mesta af hvad som var lönt att se i konstväg i Europa. Härmed förlorar hans lif i viss mån sin spänning, äfven om det i yttre hänseende kom att gestalta sig nog så rikt och omväxlande, och han får lära sig att undvara en af arbetets och studiernas bästa kryddor: *upptäckarglädjen*. Hade Sergel fått stora uppgifter på sin lott, så hade han haft ett medel att hålla sin själ i svängning, men då dessa så godt som alldeles uteblefvo, greps han alltmera af det neurasteniska lidande, som länge hotat honom och som ödelagt så många ljusa hufvuden: melankoli, mjältsjuka eller hvad man kallat det. Det är endast ett bevis på hans stora vitalitet att han aldrig helt kapitulerade för det onda, utan i det längsta arbetade och producerade, om också under de sista åren med alltmera försvagade krafter.

Det är med vemod han tänker på hvad han själf kunde ha blifvit under gynnsammare förhållanden. I ett bref till Cainberg i Rom, 1805, prisar han Canova lycklig som får tillbringa sina dagar i konsternas fädernesland med arbeten värdiga hans talang, medan han själf, stackare, endast får göra byster. Och till Byström skref han senare: »I Rom talar Ni om statyer, i Stockholm får man ej tänka på annat än byster och medaljonger.»

Sergel har under hela sin lefnad utfört bortåt 250 porträttbilder, däri inräknade alla reliefer. De utgöra, som man kan förstå, ett icke blott konstnärligt betydande men också personhistoriskt viktigt galleri af hans samtida och förtjänade att samlas i en illustrerad volym till gagn för forskningen och allmänheten. I denna bok, som endast vill vara en konsthistorisk öfversikt, är det knappast



130. GUSTAF III.
ANSIKTSMASK I BRÄND LERA. TILLH. PROFESSORSKAN C. CURMAN, STOCKHOLM. DEPONERAD I NATIONALMUSEUM.

nödvändigt att dröja vid dessa arbeten, så mycket mindre som de utförligt behandlats af G. Göthe. Detsamma gäller det stora flertalet af handteckningar från Sergels senare år, hvilka, hur ypperliga och hur intressanta ur historisk synpunkt de än kunna vara, dock knappast erbjuda några egentliga konstnärliga problem eller nya uppslag. De hafva lämnat stoff till ett synnerligen underhållande arbete af L. Looström, som insatt dem i deras rätta samband med tidskrönikan, utan hvilket de icke till fullo kunna förstås och uppskattas.

Bland Sergels porträttbilder intaga emellertid de som framställa konung Gustaf III en sådan rangplats, att en närmare granskning af dem är synnerligen gifvande. Som redan nämndt utförde Sergel för första gången konungens porträtt år 1779 på Drottningholm. Nästa anledning gafs vid Gustafs hemkomst från ryska kriget, 1790, då Stockholms borgerskap anhöll att till betygande af sin glädje och vördnad få resa konungens bildstod. Uppdraget att utföra den gafs åt Sergel, som redan den 5 oktober samma år fick sin skiss godkänd af öfverståthållaren. Proportionsmodellen sågs af en fransk resande, Fortia de Piles, i Sergels atelier 1791, och statyn i gips var färdig 1793, så att gjutformen kunde påbörjas. Men därmed blef det också stopp för en lång tid, utan Sergels förvållande. Först den 24 januari 1808 skedde den högtidliga aftäckningen.

Sergel hade, innan han utförde sina senare porträtt af Gustaf III, förfärdigat en mask i lera af konungens ansikte, förmodligen endast afsedd för konst-
Fig. 130. nären själf till en ledning vid hans arbete. På detta sätt hade han fixerat det rent fysionomiska, det andra, peruken, dräkten o. s. v. kunde han betrakta som accessoarer, för hvilkas modellering han icke nödvändigt behöfde taga konungens dyrbara tid i anspråk. Masken har bevarats och tillhör numera, jämte ett par

andra af hertiginnan Hedvig Elisabeth Charlotta och prinsessan Sofia Albertina, professorskan Curman i Stockholm. Detta är det mest trovärdiga Gustaf III-porträtt som existerar, såtillvida som det tillkommit utan all förskönande afsikt; man skulle nästan kunna tro att det formats på ansiktet eller vore en dödsmask, ifall icke pupillernas modellering vittnade om skulptörens egenhändiga arbete. Det är i sanning ett intressant ansikte och så lefvande, att man kan se själfva dess rörlighet, det mångtydiga minspelet kring munnen.

En sådan mask är ännu icke ett färdigt konstverk men kan tjäna till grundval för flera. Med större eller mindre ledning häraf har Sergel utfört icke blott den stora statyn utan också den byst, hvilken tjänade som dekoration vid Gustaf III:s begrafning 1792, och ytterligare en porträttbyst som blef färdig 1794. Den tredje är, ehuru utförd efter konungens död, utan fråga den mest porträttlika af dem alla, och detta är intet under, eftersom den närmast ansluter sig till masken. Begrafningsbysten däremot kunna vi som porträtt betraktad nästan lämna ur räkningen; den var afsedd att vara en apoteos af den aflidne. Tyvärr kunna vi icke heller se den i dess rätta sammanhang, som krön på en piedestal vid hvars fot satt en sörjande Svea — ty så hade Sergel anordnat fonddekorationen vid begrafningen —, hvilket är så mycket mera att beklaga, som figuren af Svea enligt en engelsk reseskildrare var den skönaste kvinnogestalt han någonsin sett. Hela denna skulpturutsmyckning har nämligen på grund af det förgängliga materialet, gips, och figurens användning vid senare dekorationer gått förlorad, så att vi endast känna själfva

Fig. 131.

Fig. 132.

Fig. 133.

131. GUSTAF III.
PORTRÄTTBYST FRÅN ÅR 1794. GIPS. SVEA LIFGARDES KASERN, STOCKHOLM.

bysten, tack vare den omständigheten att den efteråt af Sergel blifvit utförd i marmor.

Men det förnämsta konstverket bland dessa Gustaf III-bilder är utan gen-
Fig. 134. sägelse statyn vid Skeppsbron. Sergel själf var nöjd med den, hvilket vill säga mycket. Han ansåg visserligen att den hade sina fel, ehuru icke sådana som kritiken uppgaf, men på det hela stod han fast vid det omdöme, som han afgaf redan den 12 juli 1793 i ett bref till Gustaf Mauritz Armfelt: »Stoden äger en slående likhet och på samma gång en nobel och imposant rörelse i figuren.»

132. GUSTAF III.
KOLOSSALBYST I MARMOR. NATIONALMUSEUM.

I detta uttalande kan eftervärlden utan tvekan instämma, så mycket mer som Sergels skrupler i fråga om vissa detaljer icke kunna delas af en tid med mera eftergifvenhet för den konstnärliga friheten än hans egen. Formgifningen hos en kolossalstaty måste af naturliga skäl stå tillbaka för helhetsverkan.

Det har sagts, att man icke ser något spår af öfvervunnen kamp hos denne hjälte. Sant, och detsamma gäller ju också om Apollo del Belvedere, statyns allmänt erkända förebild, som Sergel själf så godt som utpekat. Men man bör erinra sig Winckelmanns ord om Apollo och att det finns något som heter: seger i kraft af högre egenart, snillets seger öfver okunnigheten, den medfödda öfverlägsenheten. Det var väl något af detta, som trots alla fel för öfrigt imponerade hos Gustaf III och som äfven hans motståndare motvilligt måste erkänna. Det var i alla fall ideella värden som han räknade med, under det att han snarare för litet uppskattade de materiella, hvilka för den stora massan äro de väsentliga, och häri ligger väl till en del förklaringen till hans tragiska öde.

133. Skiss till dekorationen vid Gustaf III:s begrafning.
Handteckning af Sergel. Nationalmuseum.

134. GUSTAF III:S STATY.
SKEPPSBRON, STOCKHOLM.

Skulle icke detta kunna uttryckas i konst, och vore det icke en sann karakteristik af mannen, om så kunde ske? Sergel har med rätta funnit att Apollo del Belvedere med sin lätta triumferande ställning var typen för segraren i kraft af sin ande. Men endast i detta afseende har han låtit sig påverkas, i allt annat är hans egen staty ett självständigt konstverk, och särskildt skiljer den sig från Apollo på tvenne sätt: för det första är figuren genom den svenska dräkten och porträttlikheten öfverflyttad till verklighetens mark, för det andra var det ett konstnärligt snilledrag att genom *manteln* förena den utsträckta armen med hela gestalten, så att blicken följer konturen i en sicksacklinje, tills den stannar vid föremålet i den högra handen: fredens olivgren. Och om vi läsa inskriften på sockeln, så framlyser som en blixt meningen med det hela, oliven och det lagerkrönta skeppsrodret inberäknade: stoden är ägnad åt Gustaf III i hans egenskap af »lagstiftare, segervinnare, fredens återställare».

För öfrigt är den genom sin poetiska élan ett värdigt föremål för Tegnérs apolliniska hymn, hvars ord icke äro för nötta att citeras:

»Jag stod på stranden under kungaborgen,
när dagens oro ändtlig somnad var
och öde voro gatorna och torgen,
och på kung Gustafs stod sken månen klar.
Där låg ett uttryck i de milda dragen,
som när det åskat i en fredlig dal,
och hjälten var där, men jämväl behagen,
en segerkrans, men som bland blommor tagen,
en blick, till hälften örn, till hälften näktergal.

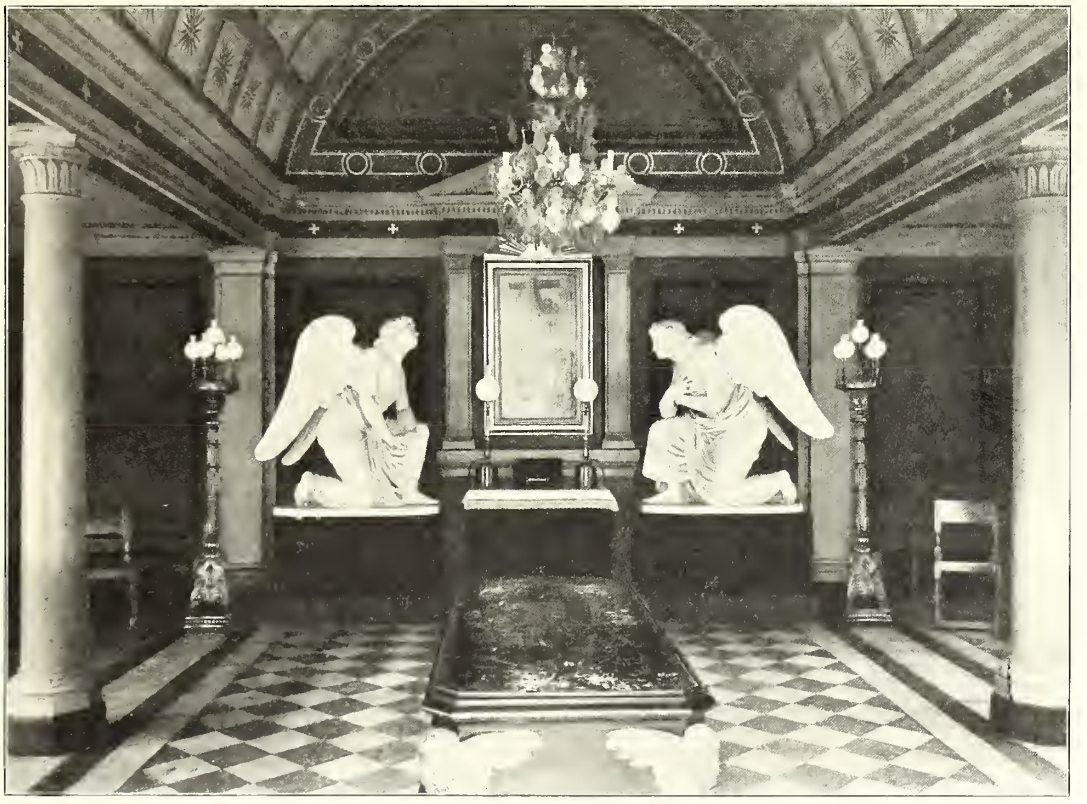
Förunderliga makt, som konstnärn äger!
Se anden, färdig så till strids som sångs,
en bild, som oss sin egen saga säger,
en lefvande gustaviad i brons!
Ja, sådan var han, när han kom ur striden,
men sådan äfven, när han göt sin själ
i folket in, bland konsterna och friden,
ty store andar ge sin form åt tiden,
och Gustafs tidehvarf bär Gustafs drag jämväl.»

EFTERSKÖRD.

Det är icke mycket att tillägga angående Sergels senare verksamhet. Visserligen fortsatte konstnären sin produktion in i det sista, men det skedde inom redan utstakade gränser, som blefvo allt trängre, ju mera det närmade sig slutet. Vår uppgift, som var att söka belysa den Sergelska konstens förutsättningar och utveckling, kan betraktas som väsentligen löst; det återstår endast att omnämna några arbeten som hittills icke blifvit berörda men som måste anses böra ingå i en mera fullständig öfversikt.

Det kan icke förnekas att de flesta af dessa Sergels senare verk äro mindre framstående än hans tidigare skapelser. Till stor del berodde väl detta på aftagande krafter och produktionsförmåga, men därjämte också på samma svaghet som drabbade hela den nyklassiska konsten: en tilltagande stelhet i formen, en försämring af stilen. Det är ett upprepande af samma fenomen, som tidigare visade sig i den nordiska renässanskonsten: den storartade humanismen hos Dürer och Quinten Matsys aflöstes af manerismen redan under dessa mästares lifstid. Sergel hade som vi veta utgått från naturen och antiken som jämnbördiga läromästare; på ålderdomen, då den direkta iakttagelsen af naturen blef slappnad, lärde han sig att alltmera lita till blott den ena af dessa mästare, om icke så mycket i teorien så i praktiken. Följderna häraf uteblefvo icke att visa sig i hans konst; tvärtom kunna vi gradvis allt tydligare märka dem i de arbeten han utförde under de sista decennierna af sitt lif, så mycket mera som icke heller de antika förebilderna voro i friskt minne eller tillgängliga i original, som de varit för mästaren i hans ungdom.

Det var först i de s. k. dekorativa verken som konstnären tvingades till att köpslå med naturen, på grund af skäl som vi anfört i ett föregående kapitel.



135. Grafkoret vid Klara kyrka i Stockholm, med Sergels knäböjande änglar.

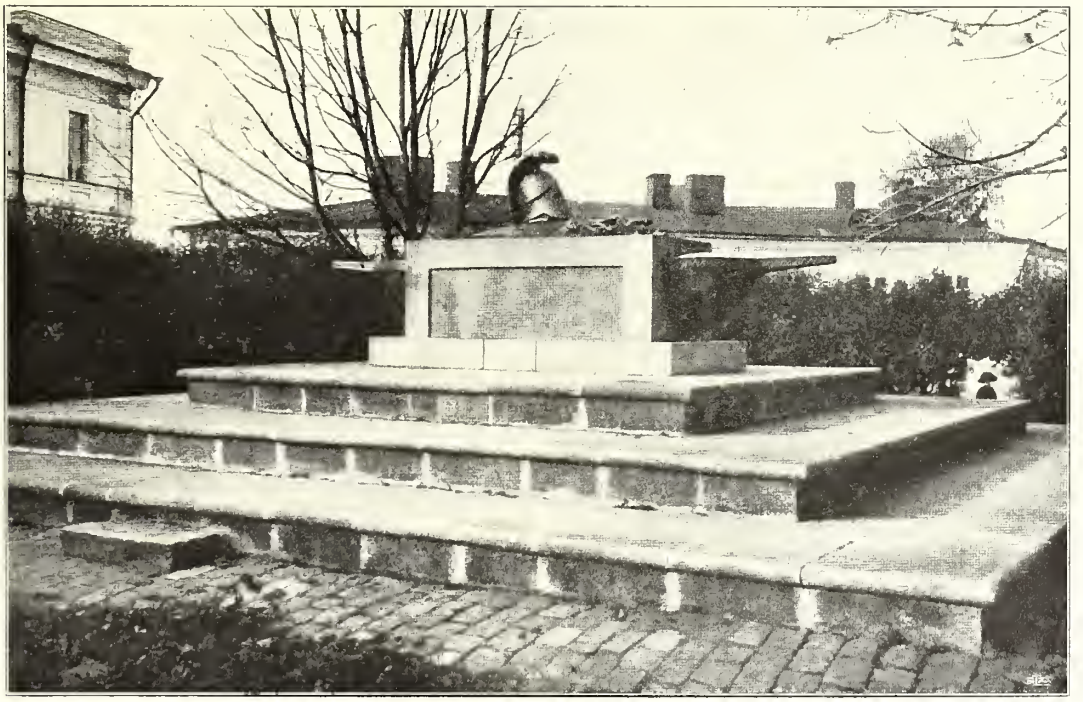
Ett konstverk som endast är afsedt att »ta sig ut» på en viss plats, kanske ibland blott för ett gifvet tillfälle, kan helt naturligt icke locka till någon ingående behandling. Allra minst blir detta fallet, om samma arbete skall upprepas med blott obetydliga variationer, som fallet var med de af Sergel utförda fyra *Knäböjande änglarna* i Klara kyrka i Stockholm och Karlstads domkyrka. Med *Fig. 135.* sina runda, svarfvade leder äro de en smula schablonmässiga, äfven om draperibehandlingen är smakfull. Vid en jämförelse med renässansens knäböjande änglar, om hvilka de närmast erinra, förefalla visserligen de förra mera »kristliga». Och dock har Sergel både eftersträfvat och nått en viss innerlighet i gesten, en ädel och vacker rörelse. I hvarje fall äro originalen för goda att gå sin säkra undergång till mötes i det fuktiga grafkoret i Klara.

Till Sergels svagare arbeten hör också den marmorrelief af en Kvinna som stiger ur badkaret (hos fru Sofia Sergel), till hvilken en modell finnes i National- *Fig. 136.*

museum. De onaturligt smala och ledlösa fingrarna såväl som den glatta marmorbehandlingen få sin förklaring af den sena period (1804—12), då verket är utfördt, medan de obestridliga förtjänsterna i komposition och enkel form få tillskrifvas de friskare dagar, då modellen gjordes. I detta arbete såväl som i en del af teckningarna från samma tid framträder starkt det hos Sergel ofta påtalade satyriska draget. Men lika visst är att detta drag, som stött tillbaka mången framstående konstvän, endast är en af sidorna i hans karaktär; snarast äro dess yttringar att betrakta som fritt växande vildvinsrankor kring hans antika skönhetstempel. Därmed äro de också fredade för kväkarmoralens trädgårdsmästarsax. Den man, som skapat konstverk af sådan hög idealitet som Amor och Psyche m. fl., och som i förhållande till sina barn och till sina vänner visat egenskaper som sannerligen icke tillhöra den lågsinnade karaktären, må också ha rättigheten att dömas med allvar när det gäller allvar och med skämtlynne när det gäller skämt. I fråga om det senare är det visserligen sant att den gustavianska tiden kunde tillåta sig friheter särskildt på det erotiska skämtets område, hvilka i våra dagar skulle anses som skäligen grofkorniga, men vi borde noga akta oss att på grund häraf förhäfva oss öfver våra dagars högre moral. Tvärtom torde de i Sergels och Ehrensvärds teckningar förekommande obsceniteterna få betraktas som relativt naiva och oskyldiga i jämförelse med

136. KVINNA SOM STIGER UR BADKARET.
RELIEF I GIPS. NATIONALMUSEUM.

mycket af det, som i våra dagar får lof att passera tryckpressen, och dock voro de förra icke afsedda att publiceras. Återigen kommer man att tänka på Bellman som icke heller kan betraktas som någon oskuldens väktare, men som ingen fallit på tanken att förebrå för den sakens skull. Verkligt stor konst är nämligen oförenlig med en låg karaktär, och Sergel kände det med djup tillförsikt, då han på tal om sitt adelskap, som han mottog endast för sin sons skull, skref



137. Augustin Ehrensvärds grafvård.
Sveaborg.

dessa ord: Jag har hela mitt lif haft en ädlings sinnelag. Därför har han också förstått sin vän Bellman bättre än de flesta. I karikatyren kunde han skämta ganska obarmhärtigt med hans svagheter, men när det gällde att gifva eftervärlden en bestående bild af skalden, då var det han som skapade det vackra medaljongporträttet af Nordens Anakreon med vinlöfskransen om pannan, en typ af hvilken Byströms stämningsfulla Djurgårdsbyst endast är en efterbildning.

Ett djupare och manligare allvar möter man i det af Sergel utförda monumentet öfver Augustin Ehrensvärd på Sveaborgs borggård. Det beställdes *Fig. 137.*

redan 1783 i bref från sonen Karl August Ehrensvärd,[1] och Gustaf III hade själf gifvit ett utkast därtill, som tillhör f. d. utrikesministern grefve A. Ehrensvärd (kopia i N. M.). Monumentet visar en spartansk enkelhet, värdig Sveaborgs och skärgårdsflottans ordkärfve skapare, och består af en sarkofag med två antika skeppsstammar (rostra) på gaflarna samt några troféer på locket. I det ofvannämnda beställningsbrefvet läsa vi följande föreskrifter: »Skeppen och troféerna blifva af brons, ty jag tror att af järn har ännu ingen den vanan att forma och gjuta dem väl. Skulle min professor likväl hos någon finna möjligheten däraf, så vore det Hans Majestät icke emot i afseende därtill att det vore så mycket mera allvarsamt.

138. SVERIGE OCH RYSSLAND SLÄCKA KRIGETS FACKLOR.
MONUMENT ÖFVER FREDEN I VÄRÄLÄ. SKISS I FÖRGYLLD TERRAKOTTA. NATIONALMUSEUM.

De ornamenter som utgöra trofén bestå af hjälm, svärd, sköld, fältmarskalkstaf och serafimerorden. Man kunde därjämte lägga en sabel som betecknade kavalleri, man kunde lägga en kanon som betecknade artilleriet, allt detta senare ankommer på den saken, om för ögat det skulle så behöfvas. Emellertid tycker jag ju mindre samling, ju mera expressivt tala de få saker, som ligga enkelt och klart för ögat. Min professor minns, att fransosen alltid samlar en sophög af troféer och ögat vet intet, om det är handtverkaren eller hjälten som ligger där.»

I hufvudsaklig öfverensstämmelse med denna plan blef monumentet utfördt af Sergel, dock först under tiden efter 1800. På sin plats kom det några få år före Sveaborgs fall. Tack vare en reproduktion i Svenska Litteratursällskapets i Finland handlingar (Bd. 105) kunna vi här afbilda detta vackra och värdiga nästan karolinskt stränga minnesmärke öfver en svensk man på utländsk

[1] Citeradt i K. Warburgs Ehrensvärds-monografi sid. 365.

jord, och vi fullständiga bilden med en fotografi af den i Nationalmuseum förvarade skissen.[1] Originalet, som gjutits af eröfrade kanoner från Svensksund, har uthärdat två bombardemang utan att skadas. *Fig. 137 och 139.*

Till ett annat monument, som aldrig blef utfördt, förvaras likaledes skissen i Nationalmuseum.[2] Det var afsedt att hugfästa *freden i Värälä* och föreställer Sverige och Ryssland i skepnad af en ung man och en ung kvinna, hvilka släcka krigets facklor på fredens altare, medan de se hvarandra i ögonen. Idén är enkel och vacker, ja, när man tänker på alla de förslag till fredsmonument som sedan dess sett dagen, så undrar man i själfva verket om uppgiften någonsin fått en bättre lösning. *Fig. 138.*

Vi hafva härmed omnämnt alla skulpterade arbeten af Sergel som bevarats till våra dagar. För fullständighetens skull vilja vi också tillägga några förlorade, nämligen ett par skisser, Herkules på bålet och en Flodgud, hvilka omtalas i konstnärens bouppteckning, och ett par reliefer, Minerva och Astronomien, som finnas upptagna i en förteckning af år 1806 öfver konstverk tillhöriga Kgl. Målare- och Bildhuggareakademien.

[1] Reinh. Hausen. Augustin Ehrensvärds jordafärd och hans grafmonument på Sveaborg. Skrifter utg. af Svenska Litt. sällsk. i Finland, Bd. 105. (Förhandlingar och uppsatser 25. 1911.)
[2] Den har tyvärr blifvit förgylld af L. J. von Röök.

139. Augustin Ehrensvärds grafvård.
Modell i Nationalmuseum.

140. Sergel på aldre dagar.
Miniatyrporträtt (af A. U. Berndes?). Spånga.

SERGELS KONSTÅSKÅDNING.

Det är en känd erfarenhet att konstnärer bikta sig allra tydligast i sina verk, och denna regel gäller i hög grad för Sergel. Han var öfver hufvud en alltför praktiskt anlagd natur för att bry sin hjärna med lärda spetsfundigheter, och allra minst hörde han till dem som älska att med improduktiv självrannsakan nedskrifva sina reflexioner om sin egen konst och dess betydelse, till samtidens och eftervärldens uppbyggelse. Han hade några få maximer som han tillägnat sig i sin ungdom och som han förblef trogen ända till sin död. Ett behof af att sammanfatta sina tankar till en någorlunda enhetlig konståskådning erfor han först på sin ålderdom, då hans egen produktionsförmåga börjat att aftaga och då han genom sin vän Ehrensvärd hade fått intresset väckt för konstens teoretiska sida. Under den tidigare och större delen af sin bana däremot var han alltför upptagen af att själf skapa odödliga verk för att ge sig tid till spekulationer, som han i likhet med de flesta af sina medbröder väl måste ha ansett för mer eller mindre ofruktbara.

Detta hindrar icke att inför en historisk betraktning hans verksamhet helt och hållet regleras af en idéströmning, som tydligt och klart låter sig teoretiskt analyseras, och att hans inför ögat så personliga konst liksom allt mänskligt lyder under opersonliga lagar som icke kunna öfverskridas.

För Sergel själf voro teori och praxis oskiljaktiga, och han bekymrade sig om dem endast och allenast för *ett* ändamål: att göra god konst. Därför intresserade han sig särskildt i sin ungdom så varmt för det rent yrkesmässiga, studerade anatomi och öfvade sin hand med otaliga teckningar och skisser. Vi ha i ett föregående kapitel utförligt talat om den skola han genomgick i Rom

och konstaterat hans anslutning till såväl gamla traditioner som nya metoder. Det visade sig därvid, att han i någon mån från franska akademien vid Corson, men ännu mera genom romerska konstnärskretsar inhämtat de idéer som blefvo ledande för hela hans lif. Att dessa idéer likna dem som omfattades af Winckelmann låter sig icke förnekas, men lika tydligt är, att den tyske lärde ingalunda kan sägas ha varit deras uppfinnare och icke heller deras enda eller ens inflytelserikaste förkunnare. Tvärtom är det sannolikt att för konstnärernas vidkommande Winckelmanns skrifter spelat en mindre roll, medan en praktiskt verksam man som Mengs och ännu mera de romerska kotterierna jämte den ständiga artistiska konkurrensen varit de verksammaste medlen till utbredande af den nya stilrörelsen. Mengs agiterar i tal och skrift för läran om den höga och den låga smaken, för Rafael och Carracci som förebilder i teckningen, i hvilken de endast öfverträffades af antiken, han afhandlar gratien i konturen och det man kallar »Je ne sais quoi» i konsten, och han polemiserar med Falconnet om värdet af Marcus Aurelius' ryttarstaty i jämförelse med moderna monument af tvifvelaktig och ansträngd spiritualitet. I Rom, där allting diskuteras på gator och torg, sprida sig tankarna fortare genom luften än genom tryckssvärtan. Därför måste man räkna med den personliga agitationen i alla de konstintresserade kotterierna, i hvilka Mengs var ansedd som en auktoritet, kanske större än Winckelmann. Hvad Sergel beträffar, måste man särskildt förutsätta ett starkt inflytande från de samtida eleverna vid franska akademien, Clodion, Houdon, Julien, såväl som från de nordiska konstnärskamraterna. Så t. ex. förefaller det af flera skäl sannolikt att han genom Abildgaard eller genom någon annan dansk konstnär haft kännedom om den skrift, som Wiedewelt utgaf 1762 med titeln »Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed». Redan i denna bok äro nämligen de bägge hörnpelarna i Sergels konståskådning, naturen och antiken, programmässigt ställda vid sidan af hvarandra. Äfven den hos Ehrensvärd återkommande fördömelsen af Peterskyrkan till förmån för Pantheon uttalas af Wiedewelt; likaså framhäfver han de kanoniska statyernas betydelse. Men viktigast är hvad han säger om naturen: den är det kaos, ur hvilket en konstnär skall utsöka det skönaste och samla de fullkomligaste delarna, en klassisk idé som öfverensstämmer med Sergels önskan att »göra allt det urval, hvaraf originalet var mäktigt». Vid sidan häraf skall man enligt W. studera de grekiska statyerna, hos hvilka man icke blott återfinner den

sköna naturen, men också något mera: en ideal skönhet. Dock hjälper intet om den heliga entusiasmen fattas: »Det var icke Minervas uggla men en himmelsk eld, som gjorde en Promethevs till skapare.»

Det är bekant att många af Wiedewelts satser äro direkt hämtade ur Winckelmanns »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst». Icke dess mindre är den danska skriften i flera afseenden originell och hade förutsättningar att utöfva inflytande särskildt på skandinaviska konstnärer, så mycket mer som Wiedewelt äfven per korrespondens sökte inpränta sina läror hos de elever som reste till Rom. En annan skrift, som också uttalar konstteoretiska maximer hvilka erinra om Sergels, är *Sulzers* »Allgemeine Theorie der schönen Künste», hvars första del utkom 1771. Vi veta dock icke om den varit honom närmare bekant; endast så mycket är visst att den brukade läsas högt i åtminstone ett af Roms kotterier, det Reifensteinska. Det var ett encyklopediskt arbete, som bättre än Winckelmann lämpade sig för esteticiserande skönandar, om också författaren var vida mindre genial. Här definieras utförligt begreppen antik, ideal, natur o. s. v. De antika konstnärerna sägas icke hafva följt naturen utan idealet. Deras förnämsta afsikt var, att hvarje bild skulle vara helt hvad den var ämnad till, utan inblandning af något annat: Jupiter är helt höghet, Herkules helt styrka. Jämför härmed Sergels yttrande till Byström, att man om hvarje fragment af en antik staty kunde säga: Se där en bild af den eller den karaktären. Därför hänvisar Sulzer konstnärerna till antiken, citerande Horatius:

— Vos exemplaria græca
nocturna versate manu, versate diurna,

en maning som Sergel bokstafligen följde under sin Romtid. De moderna mästare, som bäst studerat antiken, äro enligt Sulzer de af den romerska skolan.

Ur naturen däremot skall konstnären utvälja det som tjänar honom, men om icke allt hvad han behöfver finnes i naturen, så skall han efter naturens mönster bilda nya föremål genom sitt eget geni. Härigenom skapas ett ideal, som dock bör vara så sannolikt som möjligt (ficta sint proxima veris), d. v. s. allt hvad som ingår däri skall som i naturen vara »passande, otvunget, noga sammanhängande och sant». Idealet, enligt Sulzer, består dock icke alltid i förbättrande af naturen, utan också i föreningen af det som hör till ändamålet och utelämnande af det som icke hör dit. Naturen har icke bildat någon människa

för att göra henne till en synlig bild af majestät, men detta enda mål har Fidias haft, då han bildade sin Zevs. Om en människa har något majestätiskt hos sig, så finnes annat hos henne som icke är majestätiskt. Därför måste man bilda sig ett ideal. Å andra sidan kan idealet icke tänkas som natur: Den farnesiske Herkules är en fullkomlig bild af det han skall vara, men en människa, just så bildad, skulle vara ofullkomligare än hvarje annan välgestaltad människa.

Winckelmanns program hade varit alltför ensidigt arkeologiskt för att lämpa sig riktigt väl för praktiken. Hans försök till en allegori torde väl knappast ha inspirerat någon målning eller skulptur af värde, och hans rekommendation att uteslutande följa antiken stötte på motstånd i konstnärernas självständighetsdrift. Indirekt ha hans skrifter utöfvat ett ofantligt inflytande och bidragit till smakens höjande bland allmänheten, men den konstens renässans som han drömde om ha de icke åstadkommit; härtill fordrades medverkan af många andra faktorer. Det var i alla händelser blott ett försvinnande fåtal, som förmådde följa honom på alla hans vägar och som förstod att uppskatta hans oerhörda beläsenhet, hans stilistiska storhet och heliga entusiasm. De flesta valde en bekvämare färdeväg att komma till det förlofvade landet och lyssnade till mindre profeter och kolportörer, som lofvade att göra dem saliga »chacun à sa façon». Så uppstod en konstnärlig praxis, ett nytt mod med lika många skiftningar som personligheter. Antiken blef ett slagord, som alla använde, och vid sidan häraf brukade man ett annat slagord: naturen. Endast de bästa hufvudena förstodo hvad dessa ord i själfva verket betydde, och ännu färre voro de som kunde hålla dem i sär; entusiasterna glömde det ena för det andra. »J'aime les fanatiques», säger Diderot 1765, »men fråga Winckelmann om det är bättre att studera antiken än naturen, utan hvars kännedom de gamle trots allt icke hade efterlämnat annat än medelmåttiga arbeten. Antiken, svarar han utan att tveka. Se där helt plötsligt en man som har den största esprit, entusiasm och smak, helt plötsligt i nattmössan, midt i det sköna Toboso. Den som föraktar antiken för naturen riskerar att aldrig blifva annat än liten, svag och eländig i teckning, i karaktär, i draperi och uttryck. Den som försummat naturen för antiken riskerar att blifva kall, utan lif, utan någon af de dolda och hemliga sanningar som man icke märker annat än i naturen själf. Det synes mig att man måste studera antiken för att lära sig *se* naturen.»

Jämför härmed Ehrensvärds: »Smak är känslan af naturens allra hemligaste

sanningar» och Sergels råd till Byström: »Följ min princip, antiken med naturen, eller naturen med antiken, det är synonymt.» Läs om igen dessa rader i självbiografien: »Jag började med att säga mig själf: du måste begynna studierna på nytt; Anatomien som är grunden till kännedomen om den mänskliga kroppen, kopiera Antiken för att förvärfva förmågan att döma om Naturens skönheter, att undvika brister och efterhärma det som Naturen har fullkomligt, och lära att Antiken icke har hvad man vanligen kallar manér; men att Antiken är urvalet af den mest fullkomliga naturen som bär namnet Stil. — — — — *Regeln* i konsterna den är Antiken; ty den är *det sanna sköna* eller *urvalet af den skönaste naturen.*» En sådan konståskådning är så enkel, att Sergel icke behöft göra några vidlyftiga studier för att bilda den, men å andra sidan visar den att han följt med de ledande idéerna hos sin tid.

I sin praktik har han följt de kanoniska statyerna, med tillägg af några andra som i det föregående omnämnts. Som lärare vid Konstakademien i Stockholm söker han att fullständiga afgjutningssamlingen med Torson och Herkules Farnese; annars förklarar han sig nöjd med att ha alla de vackraste antika statyerna i akademisalen. Men långt ifrån att endast hylla de sanktionerade mönstren försvarar han gentemot Ehrensvärd äfven de medelmåttiga statyerna, därför att man äfven hos dem »nästan alltid finner de stora och visa grundsatser som utmärka antiken». [1]

För öfrigt torde Sergels åsikter ganska nära ha sammanfallit med hans vän Ehrensvärds konstfilosofi. En kritisk granskning af denna faller emellertid icke inom ramen för denna skrift. Med Ehrensvärd delar Sergel åtminstone periodvis pessimismen angående betingelserna för en konstblomstring i Norden: »då mina tankar hvälfvas åt norr, så fryser mitt hjärta och hela min inbillning, man måste absolut uppsöka Södern och aflägsna sig från Nordens isar — åtminstone för någon tid», tillägger han försiktigtvis och räddar sig därigenom från att motsägas af sina egna verk. [1] Och han säger att Thorvaldsen skulle göra orätt i att återvända till Nordens kalla nejder, där själarna frysa lika väl som näsan och händerna. Dessa ord äro ett eko af konstfilosofernas läror om »himlens» inflytande på smak och seder (Montesquieu, Winckelmann, Ehrensvärd), förutom det att de äro grundade på egen dyrköpt erfarenhet. Så mycket större är hans glädje, när han någon gång träffar på lysande undantag från regeln,

[1] Bref till Ehrensvärd i Rom d. 30 jan. 1781 (i fru Sofia Sergels ägo).

och han tvekar då icke att dementera sig själf. »Ni känner den fördom», skrifver han till Byström, »som man har emot oss, inbyggare i Norden, att vi aldrig kunna uppnå samma fullkomlighet som folken i ett tempereradt klimat, men se här en Thorvaldsen från Köpenhamn och en Fahlcrantz från Stockholm som gå före i konsterna.» Ja, när han tänker på ungdomarna i Stockholm, Fahlcrantz, Westin, Sandberg, Laureus, Hambro, Breda och den i Rom frånvarande Byström, så vaknar strax hans patriotiska optimism, och han försäkrar (1812) att Sverige proportionsvis har flera konstnärer af förtjänst, trots deras ringa uppmuntran, än något annat land. »Må fransmän och italienare se», skrifver han, »att vi icke äro barbarer i Norden, och att smak och fantasi ingalunda äro beroende af vår is och rimfrost.»

Han sätter konstnärens yrke högt och önskar en tid att hans egen son skall välja det, enär han visar tydliga anlag. Då Abildgaard afråder honom och menar att ynglingen skulle blifva lyckligare som simpel smed, svarar han: »Du vill att min son skall bli smed, hvarför inte, men han har anlag att bli konstnär och (blir) ännu mera oberoende än en smed, ty jag känner ingen mera oberoende människa än en konstnär — jag själf är det — och jag hoppas att min son skall följa mitt exempel. Jag ledsagar honom i morgon till Uppsala universitet, där jag vill att han skall studera för att bli Människa innan han blir Konstnär.»[1]

Främst bland konsterna sätter han skulpturen, som fordrar mera korrekthet än målningen, hvilken räddar sig genom den förföriska färgen och genom klärobskyren. »Bildhuggaren har icke annat än himlens ljus och en exakt riktighet som kan rädda honom. Det är af detta skäl som en staty gäller lika högt som en stor komposition i målning.»

Hvad Sergel äger framför Ehrensvärd och alla andra konstfilosofer, det är den praktiska erfarenheten af den stora konstens utöfvande. Därför forma sig hans maximer så gärna till råd åt kamrater i yrket, särskildt då han skrifver till sin elev Byström. »Var en noggrann iakttagare af den oförfalskade naturen i dess rörelser, tag den på bar gärning, och Ni är säker på att icke bedraga Er. Må rörelsen alltid vara efter naturen, och utförandet med antikens ögon; alltid naturen, med de gamles princip för valet af former, som man alltid utmärker med *ordet* ideal.» En annan gång heter det: »La nature pour le mouvement vrai, et l'antique pour corricher les parties quis de-

[1] Bref till Abildgaard.

mandent a etre nourries ou annoblies selon le caractair, ce que le vulgaire appèlle idealiser, sans s'antendre soi mème.» I praktiken har emellertid Sergel själf icke konsekvent följt denna regel; hos Faunen är visserligen rörelsen närmast hämtad från naturen, men hos Diomedes, Mars och Venus och Gustaf III är det säkert att den återgår till antiken.

En annan sak som ligger Sergel om hjärtat är förhållandet till materialet. Han är en entusiastisk älskare af den hvita marmorn. »Tag en af de arbetare som finnas i mängd uti Rom», skrifver han. »Ebauchera med honom, och öfningen skall inom kort tid göra att Ni arbetar i marmor med samma lätthet som i lera, och med mera smak, ty det Ni gjort undergår ingen förändring och, i själfva verket, man är icke bildhuggare för mindre pris.» En annan gång heter det: »Jag är förtjust att Ni älskar marmorn, det enda material, i hvilket en bildhuggare kan gifva allt hvad han har i själen, och som icke förändras, vare sig af gjutaren eller genom öfverarbetning i bronsen.»

Liksom Joshua Reynolds varnar Sergel sin elev för att öfverlämna sig åt sin lätthet att arbeta. »En konstnär måste ständigt göra om och om igen, ifall han vill nå sitt mål.» Och han talar äfven om det inflytande som karaktären har på arbetets resultat: »Människan eller konstnären målar alltid sig själf i sina verk: *on a baux chasser le naturele, il retourne en gallop.* Men då vi alla äro ofullkomliga, kan man icke uppnå fullkomligheten, som endast finnes i naturen, vi kunna blott korrigera oss själfva så mycket vi förmå, hvilket lyckas oss bäst, om vi alltid tänka oss bedömda af våra värsta fiender. När vi gjort denna plikt, kunna vi med lugn mottaga kritiken.»

Det är med dylika reflexioner som Sergel uppvaktar sina vänner, då han sitter och skrifver ute på sitt Tusculum »Ingenting» eller i sin villa på Djurgården. De ha karaktären af aforismer som han strödde in i sitt samtal och sina bref vid sidan om tankar öfver Orvietovinets förträfflighet eller sättet att odla broccoli. Något system hade han knappast menat att de skulle bilda, och han skydde icke att ibland motsäga sig själf. Icke dess mindre vittna hans uttalanden om ett så godt omdöme och fint konstsinne, att man önskar de blifvit bevarade i större utsträckning. Men dessvärre är Sergels korrespondens endast ofullständigt känd och publicerad, och särskildt beklagligt är att till de saknade delarna höra också de flesta af hans bref till Ehrensvärd. I väntan på att de spridda resterna en gång blifva samlade och att åtminstone något af det sak-

nade kommer till rätta, få vi nöja oss med de små profbitar som blifvit anförda.

All teori är grå och får sin färg först när den omsättes i handling. Inom estetiken finnes ingen allena saliggörande lära, men däremot många profeter, och ingen konstnär har kunnat uppnå storhet allenast genom resonemang. Sergel hade visserligen sina principer, men det är icke dessa som konstituera hans betydelse utan det sätt hvarpå han ser, känner och arbetar, med andra ord det rent personliga i hans konst. Därför förstod han också att uppskatta det personliga hos andra konstnärer, äfven när det icke direkt öfverensstämde med hans eget program. Till och med hos de förkättrade franska manieristerna berömde han deras »chaleur de travail», han beundrade storheten hos den tidigare förbisedde Signorelli och talangen hos den fattige svenske bondemålaren Hörberg. Han var med ett ord sagdt icke doktrinär.

Han hade icke ens några illusioner om möjligheten af att återupplifva den antika konsten. Så mycket hade han lärt under sitt långa lif, att hur högt han än beundrade forntidens mästerverk och sträfvade att efterlikna dem, så voro dock de betingelser, under hvilka de uppstått, alltför olika dem som lågo till grund för hans egen konst, för att någon egentlig täflan skulle kunna komma i fråga. Därför skref han också, när han hörde att Canova skulle ersätta den af fransmännen bortröfvade mediceiska Venus med en ny staty: »Hälsa Canova, då han återkommer från Florens. Jag hoppas att han själf icke tror sig kunna ersätta den antika Venus, men jag antar att man har begärt det af honom och att han icke vågat att neka. Aldrig skall någon konstnär kunna ersätta de antika statyerna, man må säga hvad man vill, för och emot.»

I denna punkt var alltså Sergel fullt på det klara med sin begränsning. Hvarför räknade han det då som en förtjänst att ha sträfvat efter ett oupphinneligt mål? Visade icke hela utvecklingen efter hans tid, att han haft orätt och att han liksom hela sin samtid jagat efter en chimär? Är icke hela nyklassicismen ett historiskt misstag? Och framför allt: hvad kommer det *oss* vid, i det 20:e århundradet, om våra förfäder en gång klädt sig i romersk toga eller urringad empireklänning i den falska tron att vara antika? Ha vi icke mycket intressantare problem att tänka på? Har icke den moderna tiden visat sig mäktig nog att skapa en konst som är oberoende af alla antikvariska reminiscenser, därför att den har sina rötter i de lefvande människornas psyke och i

den evigt unga naturen? Och om vi skola stilisera verkligheten, ha vi icke då upptäckt att vi kunna göra det enligt vår egen suveräna smak? Icke behöfva vi befatta oss med en konstriktning som såg sin främsta uppgift i att efterhärma andra.

Nej, om vår tids konst är så tvärsäker på sin originalitet, då må det stå den fritt att vara »sig selv nok». Men den som studerar konstens historia stöter ständigt på upprepningar, som visa begränsningen af människans uppfinningsförmåga, likheter af det mest oväntade slag som den mellan den franska impressionismen och freskerna från det gamla Kreta, eller mellan kubismen och den geometriska stilen i Grekland. Månne det icke lönar sig äfven för ett ungt konstnärsgeni att stanna ett ögonblick för att se hvad Klio har skrifvit på sin tafla? Kanske kan det skydda från några misstag att undersöka hvad våra förfäder lärt af den antika konsten och hvad de icke kunnat lära? Om vi icke finna annat att erkänna hos nyklassicisterna, så måste vi dock beundra deras stora ödmjukhet inför forntidens mästerverk och deras i hela lefnaden genomförda *smak*.

Fråga Rodin, om icke »naturen och antiken» ännu i våra dagar är en lika god paroll som »natur och frihet», och om icke de båda principerna inför en djupare uppfattning kunna försonas. Var det icke i grunden samma lösen som gällde för renässansen? I så fall hvilar nyklassicismens program på gammal god tradition, som det icke finnes anledning att förakta. Förutom det, att dess konstskapelser visa oss den närmaste väg som förbinder oss med den klassiska kulturen.

Sergel har en gång utfört en teckning (på Tosterup) af ett antikt tempel, med följande inskription:

»Odins tempel. Grekiska kolonner, som lyfta en rå granit ur stoftet. Fyra stenar kvarligga: Norge, Danmark, Ryssland och Lappland. Templet upprest af Gustaf III.»

Det har sedan dess uppförts många andra tempel af stenar, som den gustavianska tiden icke förmådde lyfta, däribland de af Sergel uppräknade, men den svenska klassicismens byggnad är alltjämt en af de vackraste. Väl imponerar den icke genom sin storlek och präktighet, men sedda mot bakgrunden af Nordens karga och dock så stämningsfulla natur, få de antika kolonnerna och bilderna en ny och oanad betydelse.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00761 4114

STOCKHOLM
P. A. NORSTEDT & SÖNERS FÖRLAG

PRIS: HÄFT. 12 KR., INB. 15 KR.